

LA NATURALEZA CONTRADICTORIA DE LAS PELÍCULAS
HECHAS EN MÉXICO SOBRE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

A Thesis

by

ALEX STEVE GARZA

Submitted to the Office of Graduate Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

August 2010

Major Subject: Modern Languages

LA NATURALEZA CONTRADICTORIA DE LAS PELÍCULAS
HECHAS EN MÉXICO SOBRE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

A Thesis

by

ALEX STEVE GARZA

Submitted to the Office of Graduate Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

Approved by:

Chair of Committee,	Richard Curry
Committee Members,	José Pablo Villalobos
	Henry C. Schmidt
Head of Department,	Larry J. Mitchell

August 2010

Major Subject: Modern Languages

ABSTRACT

La Naturaleza Contradictoria de las Películas Hechas en México Sobre la
Revolución Mexicana. (August 2010)

Alex Steve Garza, B.A., Texas A&M University

Chair of Advisory Committee: Dr. Richard Curry

This investigation analyzes eleven movies made in Mexico about the 1910 Revolution and identifies contradictory elements that allow the films to portray and propagate conservative social and political structures while championing the revolutionary movement and its non-conservative ideals. By endorsing heroic patriarchal figures and structures, reinforcing *machismo*, and simplifying the ideals and reasons for fighting held by historical figures, the films manage to establish conservative practices while celebrating the revolutionary movement.

What follows is a detailed analysis of a number of movies made throughout a fifty year timeline (1934 – 1973). These include *El compadre Mendoza* (1934), *El tesoro de Pancho Villa* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1936), *Los de abajo* (1940), *Flor silvestre* (1943), *Si Adelita se fuera con otro* (1948), *Así era Pancho Villa* (1957), *La Cucaracha* (1959), *La soldadera* (1967), *Caballo prieto azabache (La tumba de Villa)* (1968), and *Reed, México insurgente* (1973). While all three techniques mentioned above do not appear in every movie, at least two of these contradictory methods are visible in each.

The consistent reappearance of these techniques creates questions regarding the various social and political reasons for which these contradictions continue to be incorporated into the movie and the reasons for their continued acceptance by the culture. A possible future project that will help to answer these questions is discussed in the conclusion.

RESUMEN

La naturaleza contradictoria de las películas hechas en México sobre la

Revolución Mexicana. (Agosto 2010)

Alex Steve Garza, B.A., Texas A&M University

Director del comité: Dr. Richard Curry

Esta investigación analiza once películas hechas en México sobre la Revolución de 1910 e identifica modelos contradictorios que difunden ideas y estructuras conservadoras al celebrar el movimiento revolucionario. Esto se hace tras la valorización de figuras y estructuras patriarcales, el respaldo de comportamientos machistas y la generalización de ideales revolucionarios.

Lo que sigue es un análisis detallado de las películas hechas entre 1934 y 1973. Estas son *El compadre Mendoza* (1934), *El tesoro de Pancho Villa* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1936), *Los de abajo* (1940), *Flor silvestre* (1943), *Si Adelita se fuera con otro* (1948), *Así era Pancho Villa* (1957), *La Cucaracha* (1959), *La soldadera* (1967), *Caballo prieto azabache (La tumba de Villa)* (1968) y *Reed, México insurgente* (1973). Aunque los tres modelos no siempre se encuentran en todas las películas, cada una contiene por lo menos dos de los tres.

La constante reaparición de estos modelos en las 5 décadas de producción crea preguntas sobre las razones sociales o políticas que permitieron la aceptación continua

de estas contradicciones. Se concluye con ideas sobre un proyecto futuro que ayudaría a encontrar respuestas a estas preguntas.

DEDICATION

Thanks to my beautiful wife for her patience, support, and understanding.

Gracias también a mi familia por su amor y su aguante.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my committee chair, Dr. Richard Curry, and committee member, Dr. José Pablo Villalobos, for the support, and guidance they have given me, and for the endless patience they have shown. I would also like to thank committee member Dr. Henry C. Schmidt for his friendly and sincere guidance through the development of this project. Thanks also go to my friends and colleagues and the department faculty and staff including Dr. Larry J. Mitchell, Dr. Eduardo Urbina, Dr. Eduardo Espina, Dr. Stephen Miller, Rosalinda Aregullin, and José Antonio Caraballo. Finally I would like to thank Dr. Anne Morey, and Dr. Terence Hoagwood for introducing me to Film Studies.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT	iii
RESUMEN	iii
DEDICATION	v
ACKNOWLEDGEMENTS	vi
TABLE OF CONTENTS	vii
INTRODUCCIÓN	1
BREVE HISTORIA DE LA REVOLUCIÓN	8
TECNICAS PRESENTES QUE FORMAN LA CONTRADICCIÓN REDUCCIONISTA	16
PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 30 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN	22
<i>El compadre Mendoza</i> (1934)	22
<i>El tesoro de Pancho Villa</i> (1935)	27
<i>Vámonos con Pancho Villa</i> (1936)	31
PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 40 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN	36
<i>Los de abajo</i> (1940)	36
<i>Flor silvestre</i> (1943)	39
<i>Si Adelita se fuera con otro</i> (1948)	44
PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 50 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN	50
<i>Así era Pancho Villa</i> (1957)	50
<i>La Cucaracha</i> (1959)	54

	Page
PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 60 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN	59
<i>La soldadera</i> (1967)	59
<i>Caballo prieto azabache (La tumba de Villa)</i> (1968)	62
PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 70 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN	67
<i>Reed, México insurgente</i> (1973)	67
CONCLUSIÓN	72
OBRAS CITADAS	76
VITA	79

INTRODUCCIÓN

Es imposible negar el impacto que ha tenido el cine mexicano en la formación de la identidad mexicana. Las películas hechas en México han sido de gran importancia para establecer normas y estructuras sociales, y en la creación de una memoria colectiva que celebra los momentos históricos que han llegado a impactar la formación de la nación. Al describir algunos ejemplos del género cinematográfico más popular en el cine mexicano, el melodrama, Zuzana M. Pick escribe,

It was an aesthetic and a sensibility capable of conveying what being Mexican and modern meant, offering guidelines of behavior and opinion, as well as a repertoire of gestures and idioms. No matter the theme or setting, its narrative and formal elements were refashioned to represent prevailing experiences and imaginary projections of nation and identity. (126)

Estas guías y moldes sociales fueron altamente influyentes en los años después de la revolución de 1910 cuando el país se encontraba en un estado de confusión. En su aportación al libro *Mexican Cinema* Carlos Monsiváis escribe, “Although, ideologically, the melodrama and its retinue of dangers threatening the real heroine (family unity) are the central national legacy, the most vigorous repertory of nationalist feelings had been evoked by the Revolution, the central national event of the 20th Century” (118). Los “nationalistic feelings” que menciona Monsiváis llegan a ser parte de la ideología que designaba a todo mexicano como miembro de una familia revolucionaria que seguía

This thesis follows the style of *Studies in Latin American Popular Culture*.

adelante con los ideales de los personajes revolucionarios. Esta ideología respaldada por el gobierno mexicano diluía los ideales de las diferentes facciones revolucionarias y creaba un movimiento homogéneo en el que se peleaba por ideas generales como valentía, igualdad, hombría y democracia. Esta homogeneidad quedaba en contraste con el caos que fue resultado de la intervención de las diferentes facciones y sus diferentes motivos.

El análisis de las películas populares que representan cerca de medio siglo de cine con este trasfondo histórico muestra que las ideologías conservadoras que han sido parte de la mitificación de la revolución permanecen en todas las producciones.

Empleando las ideas de Ilene O'Malley en su libro *The Myth of the Revolution* se pueden extraer tres técnicas que se encuentran en la mayoría de estas películas y que ayudan a promover ideales conservadores en el contexto del movimiento revolucionario. Estas tres técnicas consisten de (1) darle gran importancia al machismo, (2) simplificar o generalizar en cuanto a los motivos de los revolucionarios y (3) respaldar sistemas patriarcales. Este estudio es singular ya que analiza un gran número de textos para poder dar un mejor panorama de cómo permanecieron estas técnicas en las películas hechas entre las décadas 1930-70.

Dado que las películas sonoras fueron las que le dieron al país mexicano la ventaja sobre las industrias cinematográficas de otros países y ya que fueron estas películas donde se manejaron con más eficacia los temas nacionalistas, se excluirán los documentales y películas silentes que fueron hechas antes de 1933. El estudio empezará con *El compadre Mendoza* (1934) de Fernando de Fuentes y concluirá con *Reed, México*

insurgente (Leduc 1973) ya que para este último período se podrá mostrar definitivamente una contradicción entre los temas conservadores que se muestran en las películas y los ideales revolucionarios del movimiento histórico.

Esta tesis no se enfocará en los debates sobre la validez de películas narrativas en presentar momentos históricos ya que investigadores reconocidos han tenido éxito en defender la importancia del medio cinematográfico en el análisis de la historia. Por ejemplo, en cuanto a la discusión sobre la inhabilidad de las imágenes cinematográficas en presentar la historia tan eficazmente como la palabra escrita, R. C. Raack respalda la eficacia del medio cinematográfico a tal punto que urge a historiadores a producir narrativas fílmicas en vez de escritas. “The feature film, or ‘acted film’ is also a document of the past. It may convey a great deal of historically useful information, and the emotional power of reinforcement in its message may be as great as the actuality film document” (Raack 414). Propone que el medio de difundir información histórica debe dar, “an empathetic reconstruction to convey how historical people witnessed, understood and lived their lives. It should seek to recover all the past’s liveliness...These are the aspects of the past least perceptively reflected in traditional history. And they are what film reports best” (416). Raack no considera que las películas que él llama “feature film” sean de tanta importancia como los documentales pero aun así reconoce que el medio cinematográfico puede ser aun más eficaz que la palabra escrita en la diseminación de información con valor histórico. Concluye su ensayo de manera definitiva:

More ought to be, and will be, written on, and done about the whole subject of making films about history. It is high time. The twentieth century is almost behind us...Historians need to move creative effort, money, and research and classroom time to film study and reporting rather than to say just how all of this ought to be done. (432)

En su ensayo "History in Images/History in Words: Reflections on the possibility of Really Putting History onto Film," Robert Rosenstone coincide con Raack en cuanto a la importancia del medio cinematográfico explicando que la historia se puede contar eficazmente de varias formas. Concluye su ensayo diciendo, "In a post-literate world, it is possible that visual culture will once again change the nature of our relationship to the past. This does not mean giving up on attempts at truth, or that the truths conveyed in the visual may be different from, but not necessarily in conflict with, truth conveyed in words" (40). Pierre Sorlin en su breve ensayo, "The Film in History," le da aún más lugar al cine al proponer que toda película, sea documental o las que Raack define como "feature film," es una reconstrucción imaginaria de los hechos históricos.

Historical Films are all fictional. By this I mean that even if they are based on records, they have to reconstruct in a purely imaginary way the greater part of what they show. Scenery and costumes similar to those of the period represented can be based on text and pictures, but the actors alone are responsible for the gestures expressions and intonations. Most historical films... combine actual events and completely fictitious individual episodes...Fiction and history react constantly on one another, and it is impossible to study the second if the first is

ignored. The same type of analysis can be applied to an historical film as to any other feature film. (Sorlin 16)

Lo que se debe reconocer de los estudios mencionados es que el cine puede ser tan eficaz como la palabra escrita en ofrecer descripciones históricas. También se debe notar que las películas, siendo “feature film” o “historical film,” tienen valor histórico ya que dicen bastante sobre el momento histórico en que las películas fueron producidas. Rosenstone nos recuerda de esto en su libro *Revisioning History* al describir la manera en la que directores alemanes de los años 70 pudieron interpretar los momentos históricos antes que los historiadores académicos.

Movies do not provide a detailed factual portrait of the rise and fall of Hitler's regime. ... What they do resurrect are emotional contents of Nazism...in stories that show how the issues of those periods still lie like a shadow across contemporary consciousness. The past they create is not the same as the past provided by traditional history, but it certainly should be called history – if by that word we mean a serious encounter with the lingering meaning of past events. (5)

Ya que lo que importa para esta tesis es notar las diferentes técnicas empleadas por las películas que crean una contradicción en la que se respaldan ideas conservadores bajo el disfraz de una batalla revolucionaria, se tomará en cuenta la posición de Robert Burgoyne en su ensayo “Prosthetic Memory/ Traumatic Memory: *Forrest Gump* (1994).” En éste, Burgoyne se preocupa menos por la autenticidad del texto y se enfoca en el poder social que tiene el cine en cuanto a las representaciones históricas:

Films that take history as their subject are so controversial, I believe, mainly because of the extraordinary social power and influence that seem to have accrued to what has been called the cinematic rewriting of history. Although academic and even mainstream critics tend to focus on questions concerning the limits of fact or fiction and the erosion of the presumed boundary between realist and imaginative discourse that these films bring into relief, these questions are, I think, secondary to this more central concern with the seemingly unbounded social power wielded by the cinema in its representation of the past. (137)

En su ensayo Burgoyne hace referencia a la teoría de Alison Landsberg que propone que los medios de comunicación modernos imponen una memoria prostética en el receptor.

Landsberg define esta memoria prostética de la siguiente manera:

I have called these memories prosthetic memories because they are not the product of lived experience, but are derived from engagement with a mediated representation, such as a film or an experiential museum, and like an artificial limb, they are actually worn on the body; these are sensuous memories produced by an experience of mass-mediated representations. (Landsberg 222)

Empleando esta teoría que explica la creación de memorias en *Forrest Gump*, Burgoyne escribe:

Forrest Gump revises the contested and multiple memories of the sixties in such a way that they become prosthetically enhanced – functional for the purposes of a traditional, ultra-conservative narrative of nation. The film sets forth a narrative whose transparent purpose seems to be that of ‘managing’ the national traumas,

the crises in national identity, that defined the sixties and seventies and that continue to trouble the nation's self-image. The diverse and contested cultural memories of the sixties are refunctioned and redefined in *Forrest Gump* so as to produce an improved image of nation in which the positive elements of nation identification are segregated from historical actions taken at this time. (141)

Este estudio se asemejará al de Burgoyne ya que podremos ver cómo las películas que tratan la revolución se ocupan igualmente de manejar los traumas nacionales empleando modelos específicos que mejoran la imagen de la nación y sus gobernantes.

Antes de continuar es necesario dar un breve resumen del momento histórico en el que se sitúan las películas que discutiré más adelante. Después ofreceré una descripción de cómo se crea una reducción entre los modelos que aparecen en las películas y la naturaleza del movimiento histórico de 1910.

BREVE HISTORIA DE LA REVOLUCIÓN

Al comienzo del siglo veinte, bajo el liderazgo de Porfirio Díaz, el país mexicano había llegado a un alto nivel de industrialización y modernidad. “In the first 15 years of power Diaz removed the restraints on trade, privatized rural community landholding, brought independent and often radical unions under government control, recruited foreign investment to improve industry and technology, and encouraged immigration to develop the countryside” (Meyer 436). Aunque esto produjera avances importantes en diferentes sectores, a comienzos del siglo veinte la popularidad del presidente había empezado a deteriorarse gracias a quejas agrarias o laborales que afectaban a las clases bajas, especialmente en las áreas rurales del país.

La distribución de tierras había sido una constante preocupación para los campesinos que habían sido desalojados de sus tierras por el gobierno de Díaz.

By 1910 almost all of Mexico's land had been places in the hands of commercial agriculturalists, creating totals of some 45,000 rancheros or middle-sized holders and 7,500 hacendados in a nation of 15 million. ...Most of the high-ranking government officials at the national and state levels owned large agricultural estates.... In addition to the properties of the Mexican elite, the government sold tens of millions of acres to American businesses, including the Hearst, Guggenheim, Rockefeller, and Texas Oil Company interests. (Raat 7)

Emiliano Zapata fue uno de los personajes populares que se opuso al gobierno porfirista. El líder indígena de Morelos se propuso retomar las tierras de las que habían sido despojados los campesinos indígenas en el sur de México.

Por otra parte, también había miembros de la élite en la capital y en provincia que no estaban de acuerdo con el gobierno dictatorial de Díaz. Ricardo Flores Magón y su hermano Enrique fueron de los primeros en protestar en contra del porfiriato en su periódico *Regeneración* y clubs liberales que eran formados por anarquistas, socialistas, radicales y escritores que eran parte de la élite (Meyer 437). Después de huir de México a Los Ángeles, los hermanos formaron el Partido Liberal Mexicano (PLM) y siguieron protestando en contra del gobierno de Díaz. En el norte de México, había muchos hacendados de la élite que no estaban de acuerdo con la intromisión del gobierno federal en la política de los estados. Entre estos hacendados se encontraba Francisco I. Madero. El coahuilense se dio cuenta que aun siendo parte de la clase alta no podía aspirar a más sin la existencia de una verdadera democracia. En 1909 el coahuilense escribió *La sucesión presidencial de 1910* en donde exigía elecciones presidenciales limpias y condenaba la presidencia dictatorial de Díaz. Con esta publicación Madero consiguió una considerable popularidad y decidió presentarse como candidato a la presidencia en las elecciones de 1910. Díaz no pretendió esconder su poder al mandar arrestar al candidato. Madero logró escapar a San Antonio donde escribiría el *Plan de San Luis Potosí*. “From there he promulgated the Plan of San Luis Potosi, a document that promised democracy, federalism, workers’ rights to collective bargaining, and agrarian reform. These promises mobilized peasants throughout Mexico, and some workers and middle class supporters as well” (Meyer 438). El plan también marcó el levantamiento que se reconocería como el comienzo de la Revolución Mexicana

Con el *Plan de San Luis Potosí* se movilizaron las fuerzas revolucionarias en las regiones del norte bajo el mando de Pascual Orozco y Francisco Villa. Aunque la mayoría de los revolucionarios pertenecían a las clases bajas compuestas por trabajadores y campesinos, también se encontraban miembros de las clases altas e intelectuales que no coincidían con el gobierno de Díaz (Buchenau 79). La región del norte de México se encontró rápidamente bajo el poder de las fuerzas maderistas mientras que Zapata tomaba poder de haciendas y propiedades al sur de México y las repartía entre los campesinos. En 1911, gracias a la toma de Ciudad Juárez por las fuerzas de Orozco, los rebeldes obtuvieron acceso a los Estados Unidos y los vendedores de armamentos. Entre tanta confusión Madero aprovechó la toma de Ciudad Juárez para hacer su regreso a México y negociar la paz con Díaz. El presidente, al reconocer el peligro que representaban las clases trabajadoras coincidió con Madero y renunció al poder. Bajo el mando del presidente interino, Francisco León de la Barra, se llevaron a cabo una nueva serie de elecciones en las que Madero resultó presidente.

La presidencia del Madero fue corta e ineficaz. Uno de sus grandes errores fue distanciarse de sus seguidores previos como Zapata, Villa, Orozco y los líderes del PLM. Les ofreció puestos gubernamentales a burócratas, soldados, y miembros de la élite de la ciudad de México, incluso a miembros de su familia, en fin, a muchos que habían estado a favor del gobierno porfirista. En cuanto a sus promesas de reformas agrarias, también falló.

He announced that the government would lend money for the purchase of lands suitable for colonization, identified 25 million acres of publically owned land to

be granted to those who wanted it and amassed a stockpile of seeds to be distributed. The people who needed land were too poor to assume mortgages, and the land he offered was largely sterile and arid.... The largest tracts sold, totaling 105,000 of 165,000 acres dispersed went to the Bank of Durango and Ed Hartman, and American real estate promoter and operator of a large timber company in Durango. (Meyer 440)

Zapata había estado inconforme con Madero desde que el coahuilense y de la Barra le habían exigido desarmar sus tropas. Al ver lo poco que había cambiado desde las elecciones, Zapata escribió el *Plan de Ayala* tres semanas después de que el presidente había tomado su puesto. Con este plan acusaba a Madero de traición y llamaba a los campesinos que se levantaran en contra del nuevo presidente. Al ver la popularidad de Zapata y sus seguidores, Orozco también se levantó en armas. Lo respaldaron trabajadores, grupos indígenas, miembros del PLM y miembros de la élite cuyas creencias políticas no coincidían con las de Madero.

El ejército federal logró combatir eficazmente a las fuerzas zapatistas y oroquistas y hasta parecía que el gobierno maderista tenía una buena ventaja. Esto cambió cuando, en 1913, las fuerzas de Félix Díaz, el sobrino de Porfirio Díaz, decidieron atacar el Palacio Nacional en la ciudad de México durante la batalla que se conocería como la *decena trágica*. El general Victoriano Huerta, que había sido soldado bajo Porfirio Díaz, había estado al mando de las tropas federales bajo Madero y hasta entonces había llevado a cabo las órdenes del presidente. El 18 de febrero de 1913 Huerta se alió con Félix Díaz y el embajador norteamericano Henry Lane Wilson y

apresó a Madero y al vicepresidente José María Pino Suárez. Cuatro días más tarde fueron asesinados los dos rehenes. Tras una serie de renunciaciones Huerta tomó el poder de México haciendo claro el golpe de estado. (Meyer 440-44)

Con la toma de poder de Huerta la guerra continuó aunque ahora los rebeldes contaban con el liderazgo del gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza. Pancho Villa siguió peleando, teniendo control de Chihuahua y Durango, mientras que Álvaro Obregón controlaba al estado de Sonora. Zapata continuaba en el sur de México y Orozco se alió con Huerta. El nuevo presidente también se encontró con un nuevo enemigo, Woodrow Wilson, quien alentó el flujo de armas a Huerta tras la ocupación del puerto veracruzano. Esto le dio a Villa la ventaja y con las fuerzas de Carranza y Obregón presionando al ejército federal, Huerta renunció a la presidencia en julio de 1914.

Con la eliminación de Huerta, las facciones quedaron en desacuerdo sobre el liderazgo del país. Su más grande desconfianza era resultado de las diferentes clases sociales que representaban las diferentes facciones. Carranza y Obregón eran parte de la élite mientras que Villa y Zapata eran de la clase baja con grandes preocupaciones sobre las leyes agrarias. Fue por esto que en septiembre de 1914 se llevó a cabo la convención de Aguascalientes en donde se reunirían los revolucionarios para llegar a un acuerdo.

Each of the four factions sent a number of delegates to this convention that corresponded to their military strength. Villa's was by far the largest army, thus his delegates moved to terminate Carranza as *primer jefe* and to select one of their men, Eulalio Gutierrez, as provisional president. Incensed about the

decision to pass over Carranza for the presidency, the carranzistas walked out of the meeting. Obregon initially waffled and then entered into negotiations with Villa. These talks ended with Villa making death threats to Obregon, and the Sonoran ultimately sided with Carranza, while Zapata allied with Villa.

(Buchenau 86)

Aunque las fuerzas de Villa eran grandes, la astucia de Carranza y las técnicas militares que Obregón adoptó de los alemanes les dieron la ventaja a los constitucionalistas. En 1915 Obregón tuvo una gran victoria sobre Villa en Celaya que marcó el principio del fin de las fuerzas de Villa. Para este tiempo el presidente Wilson se había aliado con las fuerzas constitucionalistas de Carranza y cuando Villa quiso tomar el pueblo fronterizo de Agua Prieta, Wilson, pensando que la victoria de Villa en esta ciudad le ayudaría al revolucionario a obtener armamentos, ayudó a transportar tropas constitucionalistas a la batalla. Los refuerzos fueron esenciales para la victoria de las fuerzas carranzistas y la División del Norte de Villa no pudo recuperarse por completo ante esta derrota.

Villa, enfadado por la traición de los Estados Unidos, atacó a Columbus, New México en marzo de 1916. A su vez, Wilson mandó al general John J. Pershing y a 12,000 soldados para atrapar a Villa. Esta expedición no fue fructífera para los americanos pero acabó por ayudar al revolucionario. “Villa became an almost mythic figure, presenting the image of a powerful, wily fighter who could be everywhere at once. The last and greatest political setback came when U.S. troops violated an agreement and entered the city of Parral in southern Chihuahua. Anti-American and

Pro-Villa rioting broke out” (Meyer 460). Al evadir las fuerzas de Pershing la popularidad de Villa incrementó.

El 2 de febrero de 1917, se formó una convención constitucional bajo Carranza donde se escribió la nueva Constitución de 1917. El nuevo documento resultó ser más radical de lo que Carranza hubiera querido. Los artículos más sobresalientes limitaban la posesión de tierras y sus contenidos bajo tierra por parte de entidades extranjeras. También prometía reformas que beneficiarían a campesinos sin tierras y le daba más derechos a trabajadores. Incluso les quitaba tierras y poder a las instituciones religiosas. “The government...stripped all churches of juridical personality, nationalized all real estate held by religious institutions, empowered the government to decide what Church buildings can be used for worship, restricted the clergy to native-born Mexicans, and prohibited the religious from political activity” (Raab 238). Aunque la implementación de algunos artículos y promesas de la constitución tardaron o jamás fueron cumplidos, la constitución es vista como un gran logro para los constitucionalistas ya que se podía reconocer como un resultado concreto que resultó tras el movimiento revolucionario.

Zapata seguía siendo un gran problema para Carranza y su administración. Es por esto que con la ayuda del coronel Jesús Guajardo, Carranza creó un plan para liberarse del revolucionario. En abril de 1919 Zapata fue asesinado en Chinameca después de que Guajardo le avisó que quería desertar al lado de los zapatistas. Para este tiempo Obregón había renunciado de su puesto y se había distanciado de Carranza. En 1920 Obregón, junto con Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta, formó el *Plan de Agua Prieta* en que se desconocía a Carranza como presidente y pedía el derrocamiento

del gobierno carrancista. La persecución de Carranza lo llevó al exilio y fue asesinado en mayo de 1920: Obregón se convirtió en el próximo presidente de México marcando la última etapa sangrienta de la Revolución Mexicana.

TECNICAS PRESENTES QUE FORMAN LA CONTRADICCIÓN REDUCCIONISTA

Esta investigación no se preocupará por explicar las complejidades del gobierno mexicano y las razones por las que algunas películas podrían haberse producido bajo este gobierno. Los modelos que se encuentran en estas películas son adaptados del libro de Ilene O'Malley, *The Myth of the Revolution* en que establece que la mitificación de la revolución fue en gran parte el trabajo del gobierno y apunta a las razones por las que al gobierno le beneficiaba promover los mitos de la revolución. Al hablar sobre la necesidad de Obregón de hacer las paces con diferentes facciones revolucionarias, O'Malley escribe:

In short, the Obregon administration needed to placate both the right and the left – a predicament shared by many – but with a crucial difference: to maintain domestic legitimacy it had to assume ‘revolutionary’ posture rather than a centrist one... Obregon initiated the Mexican government’s now standard practice of verbally championing the popular classes and the Revolution while neglecting the promised reforms and making deals with the ‘imperialists’ it often denounced. (116)

Andrea Noble coincide con O'Malley y propone que el “standard practice” se puede ver en las películas sonoras del cine Mexicano.

Indeed, something of the rugged, uneven contours of the conflict’s post-revolutionary commemoration that bespeaks the relationship between the state and society can be discerned by tracing the thematic development of some of the

feature films in which the revolution figures as a central theme. In so doing, it is possible to grasp how, in the period 1930-50, the cinematic representation of the revolution gradually fell within the parameters set for it by official rhetoric. (54)

En cuanto a las complejidades que toman en cuenta los propósitos del gobierno en la producción de películas yo comparto la opinión de Zuzana M. Pick, en su reciente libro *Constructing the Image of the Revolution: Cinema and the Archive*:

Regardless of the literary and generic affiliations, commercial and political agendas, and countries of origin, these films exemplify the enduring allure of the revolution as a scenario and its diverse actors as catalysts for heroic tales of conflict, betrayal, justice and redemption. More significantly, these films are asymptomatic of the multiple ways in which the visual archive of the revolution has been appropriated, translated, and reconfigured internationally, as well as nationally, since the 1930's. (4)

Para esta tesis no es importante la intervención del gobierno pero aun así, las ideas de O'Malley llegan a ser útiles para definir las maneras en que las películas se hacen reduccionistas.

En su libro, O'Malley hace descripciones de las maneras en que el gobierno empleaba la mitología de la revolución como válvula de escape. Entre las técnicas que muestra, describe la pasividad que promueve el machismo.

The macho who rabidly controls every aspect of his woman's life, who impresses the men at the bar with disdain for the consequences of drinking up his entire paycheck, who is quick to attack any man who wittingly or unwittingly bruises

his vulnerable ego, enjoys an illusory sense of power as he defies the people and the conventions that confine, repress, and impoverish his existence. His machismo, however, does nothing to change the socioeconomic structure that denies him his manhood in the first place. (141)

Como se puede ver en la cita anterior, al promover el machismo, el hombre mexicano experimenta una sensación de poder ilusorio sobre la sociedad que lo oprime mientras que su machismo le ayuda poco a salir de sus problemas sociales y económicos. Los valores machistas están representados en las películas y la contradicción se muestra al aplicar estos valores a los protagonistas. “The glorification of machismo is an especially effective deterrent to political consciousness because it functions as a safety valve, giving politically innocuous...expression to what are, in the final analysis, political discontents caused by domestic and international socioeconomic inequities” (O’Malley 145). Los valores machistas presentes en las películas no promueven cambios sociales como los que traería una revolución sino que crean una pasividad ante los problemas sociales.

Otra manera en que las películas se vuelven problemáticas es en su representación de ideales por los que se pelea. Las razones por las que peleaban los personajes principales de la revolución se ven resumidas por Buchenau en la siguiente cita: “Thus the Carrancistas wished to restore Madero’s short-lived democracy, the Villistas sought local autonomy and freedom from powerful landowners, the Zapatistas desired land reform, and the Obregonistas fought among other things, for the freedom of their state from the interference of the central government” (84). Se puede ver en estas

películas que las razones por las que pelean los personajes muchas veces son ambiguas o demasiado generales y simplificadas para coincidir con la importancia que se le da al movimiento revolucionario. Igualmente, hay varios ejemplos de los que se hablará después en que las razones por las que pelean no coinciden con las acciones de los personajes.

Al tomar en cuenta el gran número de películas, se podrá ver otra contradicción entre los motivos de la revolución y las razones por las que pelean los personajes. O'Malley explica que esta reducción de ideales también tenía efectos múltiples y formaba parte de la transformación de figuras revolucionarias como Madero, Zapata, Villa y Carranza en figuras nacionales. Hablando de la manera en que fueron asesinados, escribe, "Yet in death their conflicts were purposely obscured by the new regime, which in the decades following the revolution fomented the public celebration of 'hero cults' on the anniversaries of their assassination" (7). Más adelante continúa explicando la manera en que la muerte de los personajes y sus ideales fueron manipulados por el gobierno. "A 'homogenization' of the official revolutionary heroes also contributed to the image of a unified Revolution" (127). Esta "unified revolution" llega a ser contradictoria, como explica un poco antes al escribir, "The Mexican regime's use of the revolution as a symbol to unify the nation contradicted one of the most obvious characteristics of the revolution – its disunity" (126). Esta homogenización se presentará claramente en las películas.

Otra manera en que se presenta esta contradicción es en la representación de sistemas patriarcales que respaldan la necesidad de clases sociales, la permanencia

familiar y sistemas estructurados o jerárquicos. Una vez más regresamos a O'Malley para ver los efectos de estos sistemas: "The modeling of all relations between social superiors and inferiors on the father-child relationship ran deep in Mexico. It was evident in the relations between the landowner and the peasants in the hacienda system, for example, and in those between clergy and the faithful" (139). Más adelante habla de Villa como figura patriarcal y explica que "In sum, the propagandists frequently praised the heroes for their manliness, attributed all the virtues of the ideal patriarch to them (wisdom, strength, courage, perseverance, self-control, dignified reserve, protection of the weak, punishment of wrongdoing), and set them up as father figures" (139). Esto, dice O'Malley, "encouraged a transference of the feelings they inspired to the government itself, which thereby symbolically claimed the role of supreme patriarch" (140). El poder del gobierno como patriarca supremo claramente se asemeja más a la dictadura que a un gobierno democrático. Los sistemas patriarcales se verán claramente en estas películas pero aparecerán de distintos modos. Los símbolos religiosos, la importancia de permanecer unido a la familia y la permanencia de jerarquías sociales mostrarán directamente la contradicción con una democracia diversa.

Es necesario decir que se analizaron 20 películas con el motivo de la Revolución aunque solamente se inculirán diez en este trabajo con el propósito de evitar redundancias ya que todas mostraron tener los mismos atributos contradictorios. Se escogieron las siguientes no sólo por su popularidad y éxito comercial sino que también por ser fundamentales en el estudio del tema como se puede ver en los trabajos de Carlos Monsiváis, Andrea Noble, Emilio Garcia Riera, Federico Dávalos Orozco y otros. Las

películas que no fueron incluidas incluyen *El prisionero 13* (Fuentes 1933), *Con los Dorados de Villa* (Anda 1939), *Vino el remolino y nos alevanto* (Oro 1950), *Pancho Villa y la Valentina* (Rodríguez 1960), *Cuando ¡Viva Villa...! es la muerte* (Rodríguez 1960), *Emiliano Zapata* (Cazales 1970), *Los de abajo* (Gonzales 1978) y *Zapata en Chinameca* (Hernández 1987). También se excluyeron otras películas que no se pudieron analizar por falta de recursos o por su escases. En los capítulos que siguen, las películas se presentarán de manera cronológica para poder tener un mejor manejo de la manera en que se introducen los temas y cambian al pasar de los años.

PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 30 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN

***El compadre Mendoza* (1934)**

El compadre Mendoza es parte de la trilogía de la revolución del director Fernando de Fuentes, y es una película que marcó el regreso del tema de la revolución al medio cinematográfico. Al definir la importancia de esta película, Carl J. Mora escribe,

The significance of *El compadre Mendoza* lies in the expression of feeling of disillusionment at the corrupted ideals of the Revolution. The hacendado Mendoza, in his cynical manipulation of both sides, represents the newly emerging postrevolutionary bourgeoisie that replaced the Porfirian aristocracy but which in its principles differ little from the deposed elite. (Mora 40)

En *El compadre Mendoza* Rosalío Mendoza es un hacendado cuyo único interés es sacar provecho de la revolución. Es amigo de las fuerzas federales y de las fuerzas revolucionarias, especialmente las de Zapata. Entre los generales de Zapata se incluye Felipe Nieto, quien inmediatamente se hace amigo de Mendoza. En la boda del hacendado, a la cual son invitadas las fuerzas federales, los Zapatistas intentan tomar la hacienda y Nieto le salva la vida a Rosalío. Este acto produce una amistad profunda y aunque Nieto se enamora de la esposa de Rosalío, cuando entre Rosalío y Lolita nace el pequeño Felipe, Nieto lo apadrina y entra en compadrazgo con Mendoza. Entre tanto, Rosalío sigue haciendo tratos con ambas fuerzas y tras la evolución de la revolución, el ambiente se vuelve más y más peligroso, y sus cosechas se vuelven menos fructíferas. Finalmente, un federal convence al hacendado a ayudar a capturar a Nieto, que para este

tiempo es uno de los últimos zapatistas aun peleando. Felipe Nieto entra en una emboscada en la casa de Mendoza y es ahorcado desde el portal de la hacienda. El consternado Mendoza se fuga para la ciudad de México con Lolita y el joven Felipe, esperando que allí prosperaran.

Aun con los sentimientos de desilusión que describe Mora, la película muestra claramente la contradicción que respalda la Revolución junto con ideas conservadoras. Esta discordancia está presente en el personaje del zapatista Felipe Nieto. Aun con la personalidad apática de Rosalío, la película parece favorecer a las fuerzas revolucionarias que representa Nieto. Una manera en que se muestra este favorecimiento es a través de mostrar el sufrimiento de los zapatistas al comienzo de la película que caminan lentamente a la casa de Rosalío mientras que tras la banda sonora se escucha una melodía triste y melodramática. Los revolucionarios le dan la espalda a la cámara mientras caminan cansados de pelear. Arrastran sus pies y sus pistolas claramente dispuestos a pelear a pesar de su cansancio. Poco después podemos ver que, al prepararse para la llegada de los zapatistas, el sirviente de Rosalío, Atenógenes, cambia la imagen de Huerta por la imagen de Zapata. La cámara hace un *close-up* a la cara de Atenógenes y, dirigiéndose al espectador, el criado grita, “Viva Emiliano Zapata!” Inmediatamente después, como respuesta, se oyen gritos felices desde afuera de la casa.

El favoritismo a los zapatistas se puede ver al comparar este acto con otros similares. Más tarde, cuando están por llegar los federales, Atenógenes cuelga el retrato de Huerta en el lugar donde se encontraba el retrato zapatista. Esta vez vemos a

Atenógenes de medio cuerpo y de perfil. Desde afuera se escuchan los gritos de “¡Viva el General Huerta!” y, aunque de buen humor, el “Que viva el Gobierno, pues” que se le escucha decir ahora a Atenógenes es una reacción a los gritos y no una declaración espontánea. El cambio de cuadros se ve una vez más al entrar el coronel carrancista, Bernáldez, a la hacienda. Atenógenes cuelga el marco y ahora no se refiere al cuadro sino a Rosalío y le dice, “Y como hoy entra Bernáldez ya urge poder gritar, Viva Carranza.” Al ver las diferentes maneras en que se comete el mismo acto, se puede concluir que el primer acto del criado puede ser el más sincero y el más emotivo para el personaje y para el espectador.

Este favorecimiento al zapatista se presenta al considerar la manera en que el zapatista Nieto y el federal, el coronel Martínez, encuentran su fin. Ambos mueren ahorcados por las fuerzas opuestas. A Martínez lo ahorcan las fuerzas zapatistas a mediados de la narración y a Nieto lo ahorcan los carranzistas al final de la película. Sabemos que Martínez es ahorcado gracias a la añadidura de una toma en la que se ven las botas del federal colgando. Esta toma está puesta después de un paisaje mostrando un claro amanecer. La toma de Nieto es mucho más impactante ya que se presenta tras dos tomas diferentes. La primera es una toma desde abajo en que se ve el cuerpo completo colgando. Los sonidos de los truenos acentúan la imagen que es alumbrada y oscurecida gracias a los relámpagos. Tras un *cross-cut* vemos la cara de Lolita y su hijo que alude al amor platónico entre la esposa y el muerto y da aun más peso y empatía a la muerte del revolucionario. Finalmente se muestra una vez más el cuerpo de Nieto pero ahora de cuerpo medio en que se ve claramente su rostro.

La discordancia del personaje zapatista se presenta al analizar los motivos por los que pelea. Cuando los zapatistas interrumpen la boda de Rosalío, “Gordo” quiere matar al hacendado y a Martínez. Nieto se opone al asesinato de Rosalío ya que es amigo suyo y de Zapata. Gordo le responde, “Así no vamos a ninguna parte si te pones a defender a nuestros enemigos.” La frase muestra que Nieto defiende al hacendado y a la posición social de Rosalío. En una secuencia de tomas que muestra la evolución de la amistad entre los tres personajes y que consiste en mostrar a los tres alrededor de una mesa cada vez más relajados, se vuelve a respaldar la estructura social de la que es parte el hacendado. La primera toma nos muestra que Nieto se sacrifica por sus ideales ya que no ha visitado a sus amigos en mucho tiempo por estar peleando. Esto se muestra concretamente cuando dice, “La bola se hace con los que tienen ganas. Ya algún día se nos hará justicia a los que peleamos por ideales.” Nieto no define estos ideales pero en la siguiente escena, introducida con un *wipe* que avanza el tiempo dice, “Entre ustedes, palabra, que me olvido de todo. Me parece que estamos en paz y me entran unas ganas de descansar.” Podemos ver que las “ganas” que tenía antes se van debilitando y cuando Lolita le pregunta que “¿Por qué no deja la Revolución?,” él contesta, “Ahora hay que cumplir. ¡Y qué caray! Algún día cuando triunfe el Plan de Ayala y todo esté en paz, y los campesinos seamos dueños de nuestras tierras, puede que hasta nos dé gusto de acordarnos de todo esto.” Este último comentario muestra que Nieto no sólo se está cansando de pelear sino que también prefiere estar en el confort de la hacienda. La contradicción entre sus motivos continúa al ver que él es uno de los últimos zapatistas que aun sigue peleando al final de la película aunque lo que ya hemos visto muestra que

prefiere ser leal a su amigo que seguir peleando por los ideales que había mencionado anteriormente. Sigue peleando sabiendo que Rosalío hace tratos con los federales y aún así defiende la hacienda cuando un compañero propone capturarla.

Las estructuras patriarcales también hacen su presencia en la película ya que la mayoría de la narrativa se sitúa en la hacienda de Rosalío cuya posición es cuidar a su esposa y a los trabajadores de la hacienda. Incluso es el mayor entre sus hermanos. Aún cuando la película representa una gran parte de la época de la revolución y los zapatistas pelean para regresar las tierras a los campesinos, la estructura social de la hacienda nunca se cuestiona. Cuando aparecen los zapatistas por primera vez, se puede ver que los trabajadores y los niños de la hacienda reciben a los revolucionarios con gran festejo. Lo mismo pasa cuando llegan los federales. Rosalío hace grandes fiestas de las dos llegadas y las dos fuerzas distintas disfrutan mucho de la hospitalidad del hacendado.

En la diégesis, la vida de los campesinos no parece ser muy dura o difícil. Siempre hay comida y bebida salvo al final de la película cuando los negocios de Rosalío empeoran. Incluso este empeoramiento parece ser causa de la revolución y no de la estructura social. Incluso se puede ver que el criado Atenógenes, a pesar de los maltratos y castigos de Rosalío no parece estar preocupado por las desigualdades causadas por las diferencias en clases sociales. Incluso hay un momento en que María, la sirvienta de Rosalío recibe una reprimenda de parte de Atenógenes cuando se equivoca. Los abusos de los criados son tratados de manera cómica y el resultado es que no se les da mucha seriedad. Con la excepción de los personajes principales que se ven frustrados por las consecuencias de la narrativa, los campesinos parecen estar en buenas

condiciones. Aunque la película intenta reflejar las complejidades de una revolución necesaria, la hacienda siempre es vista como lugar de paz y tranquilidad.

El compadre Mendoza abiertamente culpa a Rosalío por traicionar la amistad profunda que tenía con el revolucionario y también le da preferencia al revolucionario ilustrando la necesidad de pelear. Aún así culpa a la Revolución por causar desgracias e inestabilidad en el país. Más tarde muestra la contradicción que representa este revolucionario al mostrar sus ideales y sus intenciones. La contradicción se hace aún más perceptible al ver como la película refuerza la necesidad de las estructuras jerárquicas que parecen dar estabilidad a la nación mientras que favorece a los revolucionarios y denuncia a los federales.

El tesoro de Pancho Villa (1935)

El tesoro de Pancho Villa, dirigida por Arcady Boytler, también llega a ser una película en que la contradicción sobre los ideales se muestra abiertamente. Después de una derrota devastadora, Pancho Villa, el Coronel Chema y otros hombres acompañan a Villa a enterrar un tesoro desconocido. Los soldados traicionan a Villa y a Chema pero el Coronel logra acabar con sus oponentes y defender el tesoro del general Villa. Cuando sale de la cueva, Chema se dirige a Villa con su arma en la mano y Villa le dispara, dejándolo por muerto. Montado en su caballo, el moribundo Chema llega a los Estados Unidos donde lo rescatan unos rancheros americanos. Chema se enamora de Mary, la hija del ranchero, y permanece en el rancho trabajando. Cuando llega la noticia del asesinato de Villa a los Estados Unidos, Chema, siendo el único hombre que sabe sobre el tesoro, se prepara para ir a buscarlo. Le pide al ranchero, el Señor Smith, que lo

deje ir a México, pero el americano le avisa que pronto harán un viaje a México para hacer negocios con un hacendado mexicano, Arturo Montemayor. Chema y los rancheros americanos se encuentran con Montemayor en México y después de un tiempo, Chema y Smith van en busca del tesoro en las montañas. Entre tanto, unos malhechores que forman parte del grupo americano se dan cuenta del tesoro y se enfrentan con Chema y Smith y comienza una pelea en la cual se mueren los villanos y Chema, quedando el tesoro escondido para siempre. Mary, Arturo y Smith parecen regresar a los Estados Unidos en donde viven felices.

Aunque las escenas relacionadas con la revolución sólo abarcan los primeros veinte minutos de la película, esto es suficiente para reconocer la contradicción que se crea en la película que celebra el movimiento revolucionario mientras que establece estructuras conservadoras. Esta contradicción se presenta claramente en la representación de Villa. Los ideales por los que pelea Villa no son revelados y aunque el personaje aparece en la película y parece dar órdenes a sus soldados, nunca se le escucha hablar. Aun así se pueden ver las razones por las que pelean los soldados y cómo estas se contradicen en la película. La razón por la que parecen pelear los personajes de esta película se muestra en la canción que cantan los villistas en los primeros minutos:

Yo soy soldado de Pancho Villa
De sus Dorados soy el más fiel.
Nada me importa perder la vida,
Si es cosa de hombres morir por él.

Ya llegó, Villa esta aquí
 Pancho Villa con su gente.
 Son sus Dorados valientes,
 Que por él han de morir.

Como se puede apreciar por la letra, pelear y morir por Pancho Villa se alinea con las características machistas como la hombría y valentía. Para ser “hombre” hay que querer morir por él. Esto se contradice en una escena previa en que Chema habla con un soldado sobre Felipe, un soldado que “sí, es hombre.” Chema le contesta al soldado moribundo con desagrado, “A Felipe por hombre, fue de los primeros que se echaron.” El comentario se hace en el campo de batalla cubierto por los cuerpos de soldados muertos que, junto con la música melancólica que se escucha tras la banda sonora, crea un tono sombrío y triste. Es por esto que el comentario de Chema llega a tener un aspecto irónico que no está de acuerdo con la celebración de valentía y hombría. Aun así, minutos después, vemos que Villa mata a uno de sus propios soldados que sufre tras una herida incurable. Después de que se escucha el tiro de la pistola de Villa, tras la banda sonora regresa la canción que alude al sacrificio que se debe hacer por el general.

Se presentan estos ejemplos que promueven el machismo asociándolo con la necesidad de pelear por Villa y a la vez se denuncian irónicamente de manera contradictoria. Se podría considerar que después de que Villa le dispara a Chema fuera de la cueva, el primero sería visto negativamente ya que intentó matar al único entre el pequeño grupo que protegió el tesoro. Aun así, cuando Chema se entera por parte de Mary que Villa ha sido asesinado, ella dice, “Pobre Villa.” Él le contesta, “Mi general

no mereció una muerte así.” “¿Mi general? ¿Qué quiere usted decir?,” le pregunta ella. Él responde diciendo, “Es que así llamamos los mexicanos al General Villa.” Más tarde se le escucha al rancharo Smith decir que Villa “era buen soldado,” mientras que Chema lo sigue llamando “mi general.” Tras su muerte, Villa queda redimido. En este caso se puede apreciar que el machismo sólo sirve para beneficiar a Villa y hacerle homenaje después de su muerte.

Aun con la redención y continua lealtad al General Villa, a los personajes no les parecen interesar los resultados de la revolución. En este aspecto la película promueve a las clases sociales conservadoras. El hacendado Montemayor no parece haber sido afectado por la revolución y sigue haciendo tratos y vendiendo ganado al rancharo americano. La hija del rancharo no se enamora del trabajador sino que del hacendado. Incluso los personajes que representan la servidumbre y los trabajadores, con la excepción del protagonista, aparecen de manera cómica o como villanos. La película muestra claramente el modelo patriarcal de la hacienda pero también concretiza la importancia del padre al mostrar al señor Smith. Chema ha sido recogido por Smith y como hijo agradecido hace lo que el patrón le ordena. Por otra parte Mary también se queda cerca de su padre y se casa con el hacendado, lo cual le convendrá más al padre y a sus negocios. La escena final muestra a Mary y Arturo abrazándose con la clara bendición del padre de ella.

La película se divide en dos secciones. La primera parte explica cómo fue enterrado el tesoro y la segunda presenta la vida de los personajes después de la Revolución. La contradicción entre los conservadores y lo revolucionario se presenta

claramente en la representación de Villa. Sus hombres le dan gran valor a la hombría y se asocia ésta con los ideales por los que pelean los soldados. Por otra parte se puede ver que Villa es un personaje problemático y ambiguo, pero aun así, se le da respeto y se muestra pena por su muerte. Los modelos sociales que se presentan, son claramente conservadores y patriarcales ya que presentan a una distinción de clases en la que el padre cuida a su hija y a sus trabajadores y cuyos intereses parecen estar bien preservados al final.

Vámonos con Pancho Villa (1936)

Vámonos con Pancho Villa, como *El compadre Mendoza*, fue dirigida por Fernando de Fuentes y mantiene el mismo tono sombrío y abiertamente contradictorio. Tiburcio Maya y sus cinco amigos huyen del pueblo de San Pablo ya que se les descubre como asesinos de catorce centinelas que formaban parte del ejército federal que ha tomado posesión del pueblo. Deciden aliarse a las fuerzas de Villa ya que unirse a la bola parece ser la única solución a su situación. Llegan a ingresarse al ejército de Villa donde se les llama los Leones de San Pablo gracias a la valentía que han demostrado en su pueblo. Muestran su valentía inmediatamente tras una serie de batallas en que se destacan. En las primeras dos batallas, dos de los Leones realizan hazañas de valentía que les dan la ventaja a las fuerzas de Villa pero a cambio pierden sus vidas. Después, tras la captura de los Leones por las fuerzas federales, el tercer León muere durante un rescate en que un proyectil disparado por parte de la fuerzas villistas logra dispersar a los federales, pero no sin antes matar al León Rodrigo. El siguiente León que muere es el gordo Melitón durante un juego mortal diseñado para poner a prueba la valentía de los

villistas. El juego es una especie de Ruleta Rusa que acaba con herir a Melitón y poco después, para evitar que se repita el juego, el mismo León se da un tiro en la cabeza. El más joven de los Leones, apodado “Becerrillo,” es el último de los Leones en perder la vida. En los trenes de Villa se avisa que muchos de los soldados han caído víctimas a la viruela y Becerrillo es uno de éstos. Las tropas están en camino a Zacatecas para una gran batalla y es indispensable deshacerse de los soldados infectados para que los demás puedan continuar rumbo al combate. Es por esto que se le ordena a Tiburcio que mate a Becerrillo y queme su cuerpo junto con sus pertenencias. Tiburcio cumple con su deber y hace una hoguera del cuerpo del León. Cuando Villa llega a revisar el carro donde se encontraba el enfermo, Tiburcio se alegra al ver a su jefe. Villa desprecia al último León ya que le preocupa el contagio de la viruela y manda a Tiburcio a quedarse en su lugar y no seguir a Zacatecas. Tiburcio, desilusionado con Villa y entristecido por el final trágico al que han llegado sus amigos, dice, “Está bien. Aquí se acabó.” Recoge sus pertenencias y regresa a su casa.

A primera vista se puede leer la película como una crítica a las ideas machistas ya que la hombría, valentía y el “no tenerle miedo a las balas,” llegan a ser las razones principales por las que se mueren los Leones. Aun así, la película es verdaderamente ambivalente en este caso ya que, aunque los valores machistas son los que impulsan a los Leones, sus muertes se presentan como necesarias o accidentales. Con las primeras dos muertes, se puede ver que los dos Leones, Máximo y Martín se lanzan al frente de la batalla para mostrar su hombría. Los dos hombres mueren pero sus muertes se muestran como sacrificios necesarios, ya que sus hazañas directamente afectan los resultados

positivos de las batallas. Las muertes de los otros tres Leones llegan a verse como sacrificios que ayudan a la mayoría. La muerte de Rodrigo viene tras la captura de los Leones, que por querer comprobar su hombría se dejan capturar por los federales. Aunque el proyectil que mata a Rodrigo era parte del arsenal de los villistas, la tercera muerte es vista como un accidente desafortunado, que resulta en el rescate de los otros Leones. Lo que parece ser la crítica más abierta al machismo se manifiesta en el juego que se lleva a cabo en la cantina y que resulta en la muerte de Melitón. Los amigos juegan para ver quién es el que tiene más miedo. Es un juego de suerte y tras el arrojamiento de una pistola en la oscuridad, Melitón sale herido. Los demás hombres se muestran insatisfechos al no haberse producido un muerto y para que no se repita el juego, Melitón dice, “Con uno basta, y pa’ que vean el miedo que tengo, fíjense como se muere un León de San Pablo.” Es así como su muerte no sólo ayuda a respaldar su hombría sino que también se muestra como un sacrificio para que no tenga que morirse otro.

La muerte de Becerrillo sigue la misma fórmula. Se siente enfermo en la ciudad y por querer seguir a Villa sigue a los soldados para más tarde empeorar. Se puede ver la gran deshumanización de los soldados cuando, enfadado por la decisión de matar al enfermo, Tiburcio grita, “¿¡Este es el pago a un soldado de la revolución!? ¿¡Este es un ejército de hombres o una tropa de perros!?” A esto le responde Fierro, “¡No se me discute! La vida de un hombre no vale nada si es para salvar la de los demás. ¡Sobre todo, aquí mando yo. ¿Oíste? ¡Cuádrese y obedezca la orden!” Aunque la orden es brutal y parece ser injusta, la película la muestra como necesaria ya que el doctor ha

dicho que no pueden salvar al enfermo y se contagiarán los demás soldados si no es incinerado. Con la muerte de Becerrillo los soldados pueden continuar a la Batalla de Zacatecas donde esperan ser victoriosos.

El cumplimiento de la orden por Tiburcio de matar a Becerrillo es un ejemplo de cómo se siguen respaldando las estructuras sociales que parecen estar en contra del movimiento revolucionario. En San Pablo, los Leones se ven perseguidos por los federales porque Becerrillo ha matado a catorce soldados. Con la excepción de una escena en que un federal golpea a Becerrillo por matar a un centinela, nunca se mencionan los atropellos que sufren por el maltrato de los federales.

Al explicar la necesidad de unirse a la bola, Tiburcio dice, “Conforme se han puesto las cosas, es lo único que podemos hacer. Por nuestro propio bien tenemos que irnos con Pancho Villa.” Melitón responde, “¿Quieren que les diga la verdad? Yo no veo la ventaja que nos ha de venir con meternos a la bola.” Tiburcio le responde, “¿Te parece poco tratar de conservar la vida y nuestras tierras?” Huyen de San Pablo para no estar bajo la opresión de los federales de Huerta pero que llegan a ponerse a la completa disposición de Pancho Villa. Cumpliendo todas sus órdenes y muriendo por él.

Los Leones parecen estar completamente conformes con estar bajo el mando de la figura patriarcal de Pancho Villa. En ningún momento se le disputa al general sus órdenes y los cinco Leones se mueren por hacer feliz al general que se refiere a sus soldados como “muchachitos.” La estructura patriarcal es tan rígida que incluso a los Leones se les impone una estructura. Villa le da el apodo de Becerrillo al más joven de los Leones y éste queda al cuidado del más viejo, Tiburcio, al que los otros Leones le

dan la razón. Es así que se pueden ver dos estructuras patriarcales, la de Tiburcio como el más viejo y respetado de los Leones, y Villa al que todos respetan y obedecen.

La revolución aparece en la historia como un movimiento necesario. Se describe por parte de los Leones como la única solución para mantener sus vidas y sus tierras. Aun así, todos menos un León mueren y en la desilusión de Tiburcio se confirma la naturaleza destructiva de la revolución y el poco reconocimiento que se le da al individuo a pesar de su sacrificio. Aún con estos resultados sombríos la película llega a respaldar el machismo y la estructura patriarcal ya que el sacrificio de los Leones ha ayudado a que el movimiento de Villa triunfe hasta el momento en que termina la narración.

PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 40 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN

***Los de abajo* (1940)**

La película *Los de abajo*, dirigida por Chano Urueta, es una adaptación de la novela de Mariano Azuela del mismo nombre que se enfoca en la vida de un bandido llamado Demetrio Macías. Tras ser perseguido por federales, huye de su casa dejando a su mujer e hijo. Más tarde, el hacendado, Don Mónico, le paga a los soldados para que quemem la casa del bandido. Macías reúne a sus bandidos y forma su propia tropa que propone luchar en contra de los federales. Logra derrotar a un grupo de soldados tras una emboscada en un cañón pero no sin antes recibir una herida en la pierna. Es en esta misma batalla que Luis Cervantes huye como desertor de las fuerzas federales e intenta unirse al bando de Macías ya que piensa que está a favor de los ideales sobre los que ha leído y que se les atribuye a las fuerzas revolucionarias. Los bandidos no confían en él, y no están de acuerdo con los ideales que define Luis. Los hombres de Macías le apodan “el Curro” y no es hasta que, gracias a su educación y por ser doctor, logra curarle la pierna a Demetrio, que comienzan a confiar en él. El Curro convence a Macías y a su tropa de unirse a las fuerzas de Pánfilo Natera en un intento de hacer más poderosas las fuerzas revolucionarias. En su viaje a reunirse con Natera queda olvidada Camila, una indígena que se enamora del Curro pero que no es correspondida ya que éste quiere complacer a Macías, que a su vez se ha enamorado de Camila. Las fuerzas revolucionarias se fortalecen como se había esperado y después de la batalla de Zacatecas en que los revolucionarios terminan victoriosos, los personajes se encuentran

con el Güero Margarito y “la Pintada,” que los enseñan a hacer de la ciudad un botín. La mañana después del saqueo Macías decide ir a la tierra de Don Mónico, el cacique quien, con la ayuda de soldados federales, persiguió a Macías e hizo quemar su casa.

Encuentran al cacique pero al verlo de rodillas frente a su esposa e hijos, se compadece de él y lo deja vivir. El Curro aprovecha el momento para robar al cacique, olvidando los ideales nobles por los que se había unido a la bola. Habiendo regresado al lugar en que conocieron a Camila, el Curro engaña a la muchacha haciéndola pensar que la quiere sólo para poder reunirla con Macías. La mujer se conforma con Macías pero la Pintada, al verse despreciada por Macías, mata a Camila. Macías decide regresar a su pueblo, Limón, para reunirse con su esposa y al pasar por el cañón donde había emboscado a los federales en su primera batalla, los hombres de Macías llegan a ser víctimas de una emboscada similar por parte de los federales. Del grupo de Demetrio sólo se salva un hombre que huyendo de los federales, llega a la casa de Macías para avisarle a la esposa de Demetrio sobre la derrota y muerte del revolucionario. En la última toma se puede ver a Macías con un agujero en la cabeza y con los ojos abiertos.

Aún con los eventos como la corrupción del Curro y el saqueo de la mansión, la película muestra una mirada positiva de la Revolución y favorece a los personajes revolucionarios intentando darle validez a los ideales por los que peleaban. La película muestra estos ideales poco a poco a lo largo de la trama. Hay una escena durante el primer cuarto de *Los de abajo*, por ejemplo, en que el Curro le dice a Macías, “La revolución beneficia al pobre, al ignorante, al que toda su vida ha sido un esclavo. A esos pobres infelices que ni siquiera saben que si lo son, es porque el rico convierte en

oro el sudor, las lágrimas y la sangre del pobre.” Los hombres de Macías no entienden a lo que se refiere el “sermón” del Curro ya que ellos han sido bandidos, que hasta ese momento no habían oído hablar de los ideales de la revolución. Aun así las palabras del escritor dejan a Macías incrédulo y con la boca abierta.

Otro momento similar se muestra durante la reunión con Pánfilo Natera en que el Curro se encuentra con el señor Solís, un viejo conocido que ha quedado desilusionado con la revolución. “La revolución es el huracán,” dice Solís, “y el hombre que se entrega a ella es como una miserable hoja rebatada por el vendaval.” La desilusión de Solís no dura mucho ya que al ver a Macías pelear, se renueva su pasión por la revolución. Durante una batalla, al ver pelear a Demetrio, dice, “Qué maravilla de hombre es el jefe de usted. ¡Que viva Demetrio Macías! ¡Qué hermosa es la revolución!” Finalmente en una escena última de la película, cuando el Curro trata de convencer a Macías de tomar el dinero de Don Mónico, Macías le contesta que a él no le importa el dinero: “Todos mis hombres me han contado porqué vinieron a pelear. Y todos cogieron la revolución porque ya no podían vivir cómo estaban. Bueno, pos hay que seguir luchando hasta que haya justicia para los de abajo.” Como se puede ver, estos ideales aparecen en la película y respaldan la necesidad de la revolución, pero es evidente que no hay consistencia en los ideales ya que los personajes siempre se refieren a generalidades o cualidades ambiguas. Es así cómo se presenta nuevamente una contradicción ya que por más importancia que le da la película a los ideales de la revolución, éstos aparecen de una manera tan general que se diluyen los ideales y su significancia disminuye.

La película también hace uso del machismo para hacer parecer que el revolucionario tiene más poder del que realmente tiene. Una manera clave en la cual se muestra la inutilidad del machismo exactamente como lo ha descrito O'Malley es tras las palabras del compadre de Macías, Anastasio Montañés. Le explica a la Codorniz, “Yo llevo dentro del cuerpo siete plomos y que diga mi compadre Demetrio si no es cierto. Pero a mí las balas me dan tanto miedo como las pelotitas de papel.” Esta frase es repetida al final de la película cuando se encuentran atrapados dentro del cañón. Arrodillado entre los muertos, Montañés repite la frase segundos antes de morir. Montañés emplea su machismo para sentirse superior a los federales cuando en realidad, la expresión hace muy poco para sacarlo de sus problemas.

La película es un gran ejemplo de cómo se promueve la revolución de una manera pasiva y conservadora. Los ideales por los que se pelea parecen ser nobles y dignos como ejemplos por los que pelear, pero son altamente generalizados e inalcanzables gracias a su ambigüedad. Por otra parte el machismo que se muestra en la película también hace gran uso de la valentía de los hombres como razón por la que se debe pelear pero estas expresiones de hombría son ineficaces ya que solamente aparentan superioridad.

Flor silvestre (1943)

La película de Emilio Fernández es un gran melodrama familiar sobre las diferencias de clases sociales que emplea a la revolución como resolución a los conflictos entre clases. La historia completa es narrada por Esperanza en el tiempo presente de la producción de la película y en esta narración le explica a su hijo, un joven

soldado, sobre la tragedia que concluyó con la muerte de su padre José Luis. Le explica a su hijo sobre la manera en que las tierras antes eran controladas por familias ricas y que la posesión de tierras ha causado mucho derramamiento de sangre. Tras un *flashback* comienza la historia de José Luis, el hijo de un hacendado, y Esperanza, la hija de un trabajador. Los acontecimientos que marcarán el conflicto aparecen inmediatamente. Los dos se casan por la iglesia y viven en una casa humilde sin avisar a sus padres. Mientras se encuentran en su casa pasando su breve luna de miel, un coronel porfirista, amigo de Don Francisco, le avisa al hacendado que su hijo José Luis ha estado involucrado en la impresión de un periódico que abogaba en contra del gobierno de Porfirio Díaz. El hacendado, furioso por la noticia, manda a dos de sus fieles criados, Nicanor y Reynaldo, a traer a su hijo, pero José Luis decide ver a su padre durante el jaripeo que se llevará a cabo al día siguiente. Durante la celebración del día siguiente, José Luis y su padre se pelean y Esperanza, llena de vergüenza por los insultos de Don Francisco, huye del jaripeo a tanta velocidad que su carruaje se voltea dejándola gravemente herida. Más tarde, habiendo pasado el susto del accidente, y viendo que Esperanza requiere de descanso, José Luis y el abuelo de Esperanza se van a la cantina donde copa tras copa llegan a respetarse mutuamente. En su estado de embriaguez, José Luis y el abuelo de Esperanza deciden visitar a Don Francisco para hacer las paces. El hacendado no soporta ver a su hijo desobediente y lo deshereda. Mientras esto pasa, la madre de José Luis trata de hacer que Esperanza se olvide de José Luis. La madre, viendo la sinceridad y el sacrificio que Esperanza está dispuesta a cometer por su marido, reconoce que las clases sociales no importan y que el amor entre los dos jóvenes

se debe defender. José Luis y Esperanza deciden vivir en su pequeña casa sin preocuparse por sus padres y mientras tanto el levantamiento de Madero tiene éxito. Con el triunfo del movimiento ahora los revolucionarios honrados tienen que pelear en contra del bandidaje que ha resultado tras el conflicto armado. Esperanza se encuentra embarazada y José Luis prefiere esperar al nacimiento antes de irse a pelear. Entre tanto, los hermanos Torres atacan a la hacienda de Don Francisco y matan al padre de José Luis. El hijo se arrepiente de haber faltado al respeto de su padre y encuentra venganza tras la muerte de uno de los hermanos. Enterándose de la muerte de su hermano, Rogelio Torres secuestra a la esposa de José Luis y a su hijo recién nacido y, para salvar a su familia, el joven se entrega a Rogelio. José Luis es asesinado frente a su esposa y su hijo. Se termina la narración de Esperanza y la película concluye con las palabras de ella en las que le asegura a su hijo que las muertes de los hombres como José Luis han ayudado a hacer el México de hoy.

En cuanto a la representación de la revolución, la película le da gran favorecimiento y emplea frases ambiguas y generales para representar los ideales del levantamiento. En la primera escena en que Esperanza le cuenta a su hijo sobre la tierra, ella le hace saber que “eran muy pocos los que tenían tantas tierras. Otros, en cambio no tenían nada. Sin embargo, nadie puede vivir sin un pedacito de tierra.”

No sólo subraya la importancia de las tierras sino que también critica a la división de clases ya que el conflicto inicial es la unión del hijo del hacendado y la nieta de un trabajador. La revolución no sólo logrará el repartimiento de tierras sino que también terminará con las clases sociales. Cuando Nicanor y Reynaldo se rehúsan a

sentarse en la misma mesa en que está sentado José Luis, ellos explican que “Usted es el amo y siempre será el amo. En el campo se respeta la ley de Dios.” José Luis le responde, “No Nicanor. Esa no es la ley de Dios. Dios nos hizo a todos iguales y precisamente por eso ha surgido la revolución. Porque queremos que en México, pobres y ricos sean realmente hermanos.”

Más tarde, tras el uso del montaje, se emplean las primeras planas de periódicos para mostrar la evolución de la revolución. El primero dice, “México contra la dictadura: Don Porfirio sale del país.” La frase hace suponer que el país entero estaba de acuerdo en pelear en contra de la dictadura de Díaz. La siguiente noticia se refiere a los dos temas que la película subraya. El diario dice, “La revolución lucha por la justicia social.” Y más abajo se puede leer, “Tierra y libertad pide el Gral. Emiliano Zapata.” Finalmente aparece un último periódico con el título de la primera plana que dice, “El Presidente Madero pide unificación.” Irónicamente el nombre del periódico que publica las dos primeras noticias es *El imparcial* mientras que el periódico que publica la tercera noticia se llama *Nueva era*. Esta unificación es el conflicto que aparece en la segunda mitad de la película y las injusticias que se muestran después de la revolución se deben al bandidaje. Esto lo explica Pánfilo, el amigo revolucionario de José Luis: “Como la revolución ya triunfó, ahora viene lo difícil. Hay que acabar con el bandidaje. Debes ayudarnos a limpiarla [la tierra] de tantos bandidos...que a la sombra de nuestra causa roban y asesinan. Esos son los peores enemigos de la revolución.”

La revolución, en la película, triunfó y si Esperanza y José Luis no pudieron ser felices, fue por los hermanos Torres que se aprovecharon de la confusión. Aún con esta

exaltación de la revolución, la película es bastante conservadora. En cuanto a la diferencia entre clases sociales, una escena en donde se respaldan estas diferencias entre clases se ve durante el festival del jaripeo. Este evento es patrocinado por Don Francisco y en él se muestran tradiciones mexicanas y atuendos tradicionales. La cámara se enfoca en el cantar de una mujer cuya canción expresa el gran gozo de la fiesta y uno de los pocos momentos cómicos que aparecen en toda la película sucede cuando Reynaldo intenta montar un caballo y se cae. Las diferencias entre clases también se muestran favorablemente en los personajes de Nicanor y Reynaldo. Los fieles criados están felices siendo servidores de sus amos e incluso, como se vio en *El compadre Mendoza* con Atenógenes y María, y como se vio con los Leones de San Pablo en *Vámonos con Pancho Villa*, hay una estructura social tradicional entre este pequeño grupo. Nicanor, el más alto y el que tiene mejor uso del lenguaje, aparece como superior a Reynaldo ya que Nicanor le prohíbe hablar y lo corrige a cada momento.

La película también emplea las mismas técnicas que respaldan las estructuras conservadoras vistas antes. José Luis y Esperanza se alejan de los padres, violando la estructura patriarcal que existe en la hacienda, y así causando la gran tragedia. Cuando José Luis regresa a su casa para buscar a su padre, unos músicos borrachos tocan la canción “El hijo desobediente” agrandando la culpabilidad del hijo, que como único hombre de la familia, se debía haber quedado en casa para proteger a su familia. El no alejarse de la familia se repite como moraleja al final de la película cuando Esperanza le recuerda a su hijo que en esa tierra “duermen nuestros muertos, mis muertos, que son

también tus muertos hijo mío.” Esta es una frase que alude a la que dice Don Francisco cuando decide no irse de la hacienda al oír que los revolucionarios han triunfado. El hacendado dice, “No Rubén. Yo no me voy. Aquí está mi vida y aquí están mis muertos.” Esta necesidad de mantenerse permanente muestra una pasividad claramente opuesta a la movilización militar y la gran emigración que resultó del movimiento histórico. La movilidad social y el levantamiento revolucionario no pueden existir en un ambiente estancado como lo propone la película.

Si Adelita se fuera con otro (1948)

Si Adelita se fuera con otro, de Chano Urueta, es un gran ejemplo de la manera en que la revolución se convirtió en un trasfondo para poder mostrar espectáculos. Al regresar a Parral después de pelear con Pancho Villa durante los primeros años de la revolución, Pancho Portillo se encuentra con sus cuatro mejores amigos peleándose por Adela Maldonado. Portillo les convence a sus amigos de olvidarse de la mujer e inmediatamente después, al conversar con ella, los dos se enamoran para el disgusto de sus amigos. Los enamorados inventan una mentira para sostener su relación y los amigos, con la excepción de Rubén, perdonan a Portillo. Rubén es el hijo del jefe político del pueblo y su padre quiere que éste se case con Adela para así consolidar sus propiedades con las de Maldonado, pero como Adela está enamorada de Portillo, el jefe político y su hijo Rubén tienen que buscar una forma de separar a los novios. Rubén delata a Portillo, avisándole a un agente federal sobre el tráfico de armas del que se encarga Portillo y que le es de gran utilidad a Villa. El Mayor resulta ser simpatizante con los revolucionarios y sólo se hace pasar por federal para ayudar a la causa

revolucionaria. El Mayor deja escapar a Portillo y éste se reingresa a las filas de Villa mientras que en Parral, Rubén y su padre asesinan al padre de Adela e intentan arrestar a los otros tres amigos. Éstos se escapan a la revolución y Adela se mete a un convento esperando el regreso de Portillo. Después de un largo montaje musical compuesto de imágenes de batallas en que la cara de Portillo se introduce entre las imágenes tras una serie de *dissolves* y en que se le escucha al protagonista cantar, el Mayor aparece como prisionero de una de las batallas vistas tras el montaje. Portillo y Villa liberan al Mayor y éste junto con los otros amigos se reúne en el campamento de Villa. Portillo, enterándose sobre el asesinato del padre de Adela y preocupado por el bienestar de su novia, regresa al convento para casarse con ella. Durante la boda improvisada, Rubén se sube al balcón de la iglesia y le dispara a la pareja mientras que el cura los casa. Finalmente casados, Portillo sigue al villano pero éste ha escapado y prepara otra trampa que consiste de hacerle pensar a Villa que Adela está enamorada de él. Cayendo en la trampa, Villa le hace avances a la nueva esposa y Portillo, al descubrir esto se enoja con su jefe y con su esposa y se va a pelear en otras regiones. Adela lo sigue como soldadera y hasta le salva la vida en una batalla. Finalmente se encuentran los enamorados en un campamento y se perdonan a tiempo para que Adelita sufra un colapso gracias a un embarazo oportuno. Afortunadamente, Rubén se encuentra cerca en el mismo campamento y, al verlo, Portillo lo mata. Pancho Villa y Pancho Portillo se reconcilian justo en el momento en que Adelita tiene un niño y tras un *flashforward*, la película termina en canción con Portillo al frente de las tropas cantando “La Adelita.”

Como *Flor Silvestre*, la película hace gran defensa de la revolución. En una escena en que el padre de Adela le pregunta a Portillo sobre su razón por andar en la revolución, Portillo le contesta:

[Madero] quería la libertad del pueblo pa' elegir sus gobernantes. Que la tierra sea pa'l que la trabaja y que se acabe la explotación en las tiendas de raya... Quería acabar con el hambre que el pueblo ha sufrido por tantos años como un fierro clavado en el vientre. Y ahora con ese fierro estamos luchando para que en México la gente pueda vivir sin miedo ni a la miseria, ni a la deshonra, ni a la dictadura, ni a la muerte.

Más adelante se le escucha a Pancho Villa decir, “Vengar la muerte del señor Madero, eso es lo que estamos haciendo... Que sepan que yo no quiero glorias ni charreteras. Ni que se me hagan honores. Quiero justicia pa' mi pueblo, pa' mis hermanos de raza, y quitarle mortificaciones... ¡Listos pues pa' echarnos sobre Ciudad Juárez!” Lo que sigue a este discurso es una serie de montajes y canciones cuyo propósito es hacer de la revolución una celebración. La primera canción, “La cucaracha,” la canta Portillo y se disuelven las imágenes de guerra junto con la cara del cantante. Termina con la imagen de *El Imparcial* y la noticia, “Juárez tomada por las Fuerzas del Feroz Bandolero Fco. V...” El montaje es brevemente interrumpido por una escena en que el Mayor se emociona por la idea de encontrarse con Villa e inmediatamente después continúa otro montaje en el que se ven nuevamente las caras de los revolucionarios intercaladas con imágenes de guerra mientras que tras la banda sonora se escucha una marcha festiva. El montaje se disuelve en negro y lo que le sigue es un número musical que se lleva a cabo

en el campamento de la entera división del norte y que dura aproximadamente diez minutos.

Es importante enfocarnos en esta sección musical ya que toma los ideales generales que han sido descritos por Portillo y Villa y los aplica a todas las regiones de la nación. Un hombre con una guitarra empieza a cantar una estrofa que ilustra la pasión por la Revolución que tienen los sonorenses al decir que “mas todos en el gatillo, llevan puesto el corazón.” Un coahuilense le pide la guitarra y empieza a cantar otra estrofa que defiende la hombría de los nativos de Coahuila. Portillo es incluido en la canción y canta sobre la belleza de su estado. Lo siguen un grupo tamaulipeco que agradece ser incluido en la canción, seguido por un grupo veracruzano y después uno de Yucatán. Cada grupo se viste en su atuendo típico de donde viene y toca al estilo de su región. Después de que cada grupo ha representado su región, todas las voces se unen para cantar el gran final en que todos se reconocen como hermanos, “toditos mexicanos, dispuestos a pelear.” La canción une a las regiones como una sola entidad mexicana que debe luchar en contra de “los traidores de nuestra libertad.” La canción y las frases mencionadas anteriormente muestran la gran contradicción que le aplica valores generales y ambiguos a la revolución. La canción le añade aún más ambigüedad a las ideologías al aplicarlas a la nación entera.

Otro tema que es abundante en la película y que promueve pasividad en el contexto de la revolución es el machismo. La primera escena de la película es el pleito entre los amigos que Portillo apropia a la hombría del estado al decir, “¡Que viva Chihuahua! ¡Qué bonita pelea!” Más tarde, cuando Portillo acusa a Adela de coqueta,

ella responde, “Mi corazón está limpio, esperando a un hombre. Tan hombre que no lo encuentro todavía.” Portillo le contesta, “¿Tú tienes alguna idea de qué es un hombre de verdad?” Ella le contesta con la misma pregunta a la que él responde, “Pos claro. Mi general Villa, por ejemplo.” Las frases como “palabra de hombre” o “palabra que es usted un hombre” se usan regularmente en la película, constantemente reforzando la hombría de los personajes y transfiriéndole esta cualidad al país mexicano y al espectador, que se tiene que conformar con ser macho ya que para el tiempo en que se exhibe la película, el levantamiento ya ha terminado.

La estructura patriarcal también está completamente conservada y se puede ver en la devoción que les tiene Adela a los hombres y que Portillo le tiene a Villa. Adela vive con su padre y cuando Portillo llega a cortejar a su novia, primero tiene que hablar con el padre de la mujer para pedirle permiso. Cuando el padre de Adela es asesinado, ella se mete en un convento donde el padre de la iglesia la cuida y la protege. Incluso el cura, al ser atacado por Rubén, tiene que rezar y pedirle permiso a Dios antes de defenderse. Después de casados, Adela se puede ir con Pancho y seguirlo en la Revolución. Cuando Portillo se enoja con ella y Villa, Adela lo sigue como soldadera protegiéndolo. Portillo también tiene la misma devoción a su general Villa. Cuando le enseña el recién nacido a Villa, Portillo lo predestina a quedar en la misma estructura al decir, “Tienes que ser fuerte hijo mío, y que ser grande. Pa’ que puedas pelear por tu patria, por tu mujer, por tus hermanos y por tus hijos.” Después de esa frase, Villa lo describe como “un hijo más de la revolución.” La estructura permanece incluso en la

nueva generación a quien, como en *Flor Silvestre*, se le pide que siga sirviendo en la misma estructura patriarcal.

PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 50 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN

Así era Pancho Villa (1957)

Así era Pancho Villa, dirigida por Ismael Rodríguez, es una película contada tras una serie de viñetas que intenta dar una representación del personaje afamado. Estas viñetas son presentadas por la voz de Villa décadas después de su muerte y culpa a científicos, que por haberle quitado su cabeza para investigar sus pensamientos, han “cuatrapiado” sus recuerdos. Villa explica que es por esto que se presentan los cuentos sin consistencia cronológica o narrativa.

La primera viñeta se titula “¡No matarás!” y describe un desacuerdo entre Madero y Villa causado por la excesiva violencia que mostraba Villa. Aunque Madero da de alta a Villa, las tropas muestran su alianza tras el grito de “¡Viva Villa!” Mostrando que no guarda rencores, y que aún respeta a Madero, Villa grita, “¡Viva Madero!” La segunda viñeta es “El hereje” que muestra a Villa dando un apasionado discurso a sus tropas antes de una gran batalla. Sintiendo que la batalla será decisiva y difícil de ganar, Villa se ubica detrás de unos árboles y matorrales para pedirle a Dios la victoria. Admite que es un hereje y que ha matado a mucha gente pero relaciona sus motivos con los ideales de la Revolución y se disculpa por no pedirle ayuda a la virgen de Guadalupe ya que en esta ocasión “es cosa de hombres.” En “Boda macabra” un soldado de Villa mata a un campesino e intenta violar a la esposa, que es también madre. Tras una elipsis la escena siguiente muestra al soldado frente a Villa explicándose. Villa hace que se case el asesino con la esposa del campesino. Después de terminar de leer

Los sabios juicios de Salomón le traen a Villa la pareja matrimoniada y Villa, como “regalo de bodas” manda asesinar al nuevo marido dándole una pensión que le corresponde a la mujer ahora que es viuda de un soldado. “Qué lindo pelao” es otra viñeta corta en donde después de una victoria, un federal tiene que ser fusilado. El federal resulta tener todas las cualidades de hombría y valentía que Villa espera de un soldado y se entristece al tener que matarlo. A esta viñeta le sigue “Las mujeres de mi general” en que no sólo aparecen varias novias del general sino que vagones llenos de mujeres buscando a sus soldados. Villa les explica desde afuera del tren que ellas deben regresar a sus casas y si sus hombres las quieren, ellos las encontrarán. “Mi coronel el Sr. Cura” es un episodio en que un coronel villista, que también es cura, confiesa a un federal moribundo y llega a ser la única persona que sabe dónde escondieron armas los federales. El cura es fiel a sus deberes religiosos y aunque es villista no revela el paradero de las armas y es fusilado por las fuerzas convencionalistas. La última viñeta “Jesusita en Chihuahua” muestra un triángulo amoroso entre Villa, Fierro, su mano derecha, y Luisito al que Villa llama su cabeza. Fierro se muere en batalla y Luisito se da cuenta que es más importante su lealtad a Villa que el amor de una mujer traicionera.

La película no pretende ser objetiva sobre Villa y acepta el nivel de mitificación al que ha llegado la figura del general. Después de los créditos iniciales, el director inserta un mensaje personal que dice, “Esta película es apenas un puñado de cuentos en los que el pueblo ha puesto su gratitud y su justicia para Pancho Villa. Yo he querido creerlos como si fueran la verdad...y los voy a contar a mi manera.” El pequeño párrafo lleva la firma de Ismael Rodríguez. La ambigüedad del personaje se presenta

abiertamente pero hay un intento de mostrar estas ambigüedades y presentarlas como realidad según se puede ver en la frase, “yo he querido creerlos como si fueran de verdad.” Más tarde, en su introducción a los cuentos, Villa dice “No esperen oír mi historia de revolucionario, pues de ésa ya muchos han hablado y casi siempre equivocados.” Aun después de confesar las ambigüedades dice, “Platicaremos cachitos de mi vida para que me vayan conociendo como persona más que como guerrillero o como bandido.” Esta contradicción es reflejo de lo que ha dicho ya O’Malley sobre la homogenización de los personajes y sus ideales.

Los ideales que conducen al revolucionario a pelear en la Revolución se mencionan vagamente con la frase, “Pelemos por el bien del pueblo” y “P’ a acabar con los malos gobiernos.” Hay un breve momento en que se muestra el conflicto entre la diferencia de ideales cuando Madero y Villa tienen su confrontación. Madero le dice a Villa, “La revolución sólo admite un ideal y una trayectoria. ¿Está usted dispuesto a sujetarse a ella?” Villa responde, “¿Como usted quiere? ¡No!” Esto cambia, como ya hemos visto, ya que Villa muestra sus simpatías a la visión y los ideales de Madero al gritar, “¡Viva Madero!” En esta película, como lo ha dicho Madero, sólo hay una visión de los ideales y éstos, como las ordenes de Villa, deben respetarse sin ser cuestionados.

Los ideales de la Revolución son menos importantes que la alianza al general revolucionario ya que Villa es infalible. Esto se puede ver, por ejemplo, en el episodio “Boda macabra” en que muestra la misma sabiduría que Salomón. Es gracias a esta sabiduría infalible que se le permite tener tanto poder al personaje ya que se presenta con poder absolutista como se puede ver en “Jesusita en Chihuahua.” Cuando Fierro quiere

llevar a Jesusita a la bola, Villa se opone. “¿Y desde cuándo mis hombres se preguntan por qué ordeno algo?” responde Villa. Fierro defiende su derecho a escoger una mujer y Villa de nuevo le grita, “¡El único que tiene derecho a decir quién va o quien no va conmigo en la bola soy yo!” La contradicción es tan pronunciada que Villa parece ser un gran ejemplo de dictador pero se le acepta su dictadura ya que no parece ser capaz de cometer errores.

Cada episodio sirve para dar una imagen redentora del personaje que aun en sus momentos más violentos y sin importar el aspecto negativo de sus decisiones, siempre es redimido por ser más sabio que sus compañeros. Aun más sorprendente es el gran nivel conservador de los temas. Como estructuras patriarcales, en esta película resaltan los temas religiosos. El primer episodio “No matarás” inmediatamente aparece como mandamiento de Dios y en el segundo episodio, “El hereje” Villa se presenta a Dios y le pide ayuda, reconociendo que Él tiene el poder decisivo sobre la batalla. A pesar de las alusiones religiosas Villa se presenta como padre de los soldados. En todo momento dirige a sus soldados llamándolos “mis muchachitos” o haciendo otros comentarios como, “¡A esos [soldados] nomás los regaño yo!”

El machismo llega a ser otro tema abundante en la película. En “Las mujeres de mi general” Villa muestra su superioridad sobre el sexo opuesto al hacer malabarismos con cuatro mujeres, prometiéndole matrimonio a cada una para después deshacerse de ellas. Entre las mujeres del general se encuentran un gran número de mujeres que llegaron a la ciudad buscando a los soldados que las habían abandonado por la Revolución. Villa les explica que en los nuevos tiempos pos-revolucionarios las mujeres

no deberían ir en busca de sus hombres sino que los hombres deberían buscar a sus mujeres. De manera irónica les aconseja a las mujeres regresar a sus casas y permanecer quietas ya que si “el que espera no llega, pos es que no la quiere. Y si no la quiere, pos mejor que no vuelva.” Se deshace de un tren lleno de mujeres avisándoles que es mejor la permanencia y la pasividad en vez de la búsqueda activa.

“Qué lindo pelao” es un episodio dedicado a la celebración de este machismo. Cuando Villa se da cuenta que el Capitán que han capturado exige ser fusilado, crece la admiración de Villa a tal grado que prefiere dejarle ir. El querer morir por cumplir con su deber y mostrar su valentía al combatir las fuerzas de Villa aún estando a gran desventaja lo hacen un buen ejemplo del hombre macho que la película quiere agrandar. El hombre es fusilado pero antes de morir muestra no tener temor al fumarse un puro entero sin derramar las cenizas. De nuevo vemos que, como en *Los de abajo* (1940), el machismo es un recurso inútil al que recurren los personajes cuyos esfuerzos no dieron el resultado buscado.

***La Cucaracha* (1959)**

La Cucaracha es otra película de Ismael Rodríguez. Durante la Revolución el Coronel Antonio Zeta llega a un pequeño pueblo para reemplazar a un coronel con el que Villa no está de acuerdo. Es en este pueblo en que la Cucaracha, una mujer hombruna vestida con pantalón y carrilleras, se enamora de Zeta e intenta hacerse notar por él. Habiendo pocos soldados y esperando lanzar un ataque a San Blas, un pueblo cercano, se reúnen a fuerza todos los hombres y niños del pueblo para poder pelear con los federales en San Blas. Entre los hombres que forzosamente se reúnen se encuentra

Gabriel Puente, el esposo de Isabel. Zeta y sus hombres se forman afuera de la ciudad como señuelos para entretener a los federales mientras Villa toma el pueblo. Los revolucionarios toman el pueblo e Isabel queda viuda tras la batalla anterior. En San Blas la Cucaracha y Zeta se enamoran mientras que Isabel se queda triste e indignada por la bola. Isabel es de clase media y se rehúsa a ser parte del libertinaje que es parte de la bola. La Cucaracha se enfada con Isabel por no confortar a los hombres y crece un rencor entre las dos. La noche siguiente un coronel villista, Valentín Razo, llega a San Blas para exigir un duelo con Zeta declarando que la Cucaracha era mujer suya. Zeta mata a Razo pero no se puede perdonar a sí mismo por haber matado a un hombre simplemente por querer estar con una mujer. Zeta comienza a despreciar a la Cucaracha y empieza a cortejar a Isabel. Las dos mujeres se pelean nuevamente en el centro de la ciudad mientras que los soldados salen para Zacatecas y viendo que se alejan los soldados, la pelea se termina y todas las mujeres, menos la Cucaracha, los siguen. Mientras los revolucionarios pelean en Zacatecas, la Cucaracha tiene un hijo de Zeta al que bautiza con el nombre de Antonio. Cuando las tropas regresan de la batalla, la Cucaracha espera presentar su hijo a Zeta pero éste murió en la batalla. Ella se une nuevamente a las soldaderas para seguir en la bola.

Como se vio con *Así era Pancho Villa*, en esta película Rodríguez también inserta unos intertítulos después de los créditos iniciales que pretenden hacer homenaje a las soldaderas tras la frase siguiente, “...y abandonaron sus casas y cruzaron los desiertos, llevando a sus hijos sobre sus espaldas.....y con sus hombres hicieron la Revolución Mexicana.” En el trasfondo de la imagen en que aparecen las palabras se

ven las filas de soldaderas caminando con sus niños. Lo que hace la combinación de la imagen con las palabras es formar un estereotipo sobre la soldadera desinteresada que se sacrifica por servir al hombre. La frase muestra a las soldaderas como creadoras de la Revolución aunque en la película se muestran como estereotipos serviles y abnegadas.

La Cucaracha es orgullosa de su nombre ya que en él se muestra su lealtad por servir a los soldados. En una escena, Trinidad, la mano derecha de Zeta, le explica a su Coronel que la llaman Cucaracha porque “las cucarachas nunca se conforman con un solo macho.” Más tarde, mientras esperan que empiece la batalla en San Blas, la Cucaracha les regaña a las soldaderas por no animar a sus hombres. Isabel pasa en ese momento y la Cucaracha le dice, “Vente a calentar friolentos, tú que tienes buena hornilla.” La Cucaracha facilita la marihuana y las mujeres para que los soldados se animen a pelear. Isabel se muestra como la soldadera “buena” que aunque se ha muerto su marido, sigue en la bola sin juntarse con un hombre. La trama de la película se desenvuelve tras el solo conflicto que se muestra al ver a la soldadera “buena” y la soldadera “mala” pelear por Zeta.

Esta persecución del hombre se muestra opresiva especialmente en la escena en que Zeta finalmente llega a la habitación de la Cucaracha para hacerle el amor. Él le regala un zarape que ella quiere tirar al suelo. Él le agarra del brazo para impedir que lo tire y ella, al ver que el coronel no la quiere soltar, le da dos bofetadas para que la suelte. Zeta la suelta y sin decir una palabra se dirige a la puerta para cerrarla con llave. Luego silenciosamente apaga todas las luces. Finalmente se acerca a la Cucaracha y le dice, “Nunca le pegue a un hombre. Nunca.” Agarrándola del cabello, la fuerza a arrodillarse

frente a él y le dice, “Desnúdese. ‘Ora va a ser mujer.” Al otro día los dos enamorados caminan felizmente en la plaza de San Blas. La Cucaracha ahora lleva vestido y rebozo como las demás mujeres. Mientras comen un helado ella le confiesa que lo ha querido desde el primer momento en que lo vio y le confiesa que “Hubiera querido que me mataran en la batalla. Pa’ que sufrieras mirando mi muerte por tu culpa...Sabes, aunque he estado llena de hombres, ahora voy naciendo. Te voy a querer mucho mi coronel.” Ella es feliz hasta que Zeta se disgusta con ella por el duelo que tuvo con Razo. Cuando ve al coronel con Isabel, ella se va a la cantina para emborracharse. Sabiendo que va a tener un hijo de Zeta, ella se dice a sí misma, “yo tengo su hijo y voy a hacer que sea como su padre.” A las soldaderas que aparecen en este mundo no les importan los motivos por los que se pelea en la Revolución sino que su propósito parece ser el de servir a los hombres sin importar la humillación a la que deben someterse.

Los hombres tampoco tienen razones concretas por luchar en la Revolución. Cuando Zeta reúne a sus nuevos soldados por primera vez les dice, “No es que sea yo aquí el más hombre. Ni quiero serlo. Pero ahora me toca mandar porque me mandaron a eso. Para ganar esta Revolución hay que morir. Vámonos pues muriendo a prisa pa’ que los que queden puedan regresar a su tierra a trabajarla en paz.” Al tratar de formar una estrategia para el ataque a San Blas, los hombres de Zeta le hacen saber que no podrán ganar la batalla. “Si la cosa es de morir, así sí es fácil,” le dice el Mayor al coronel. Zeta contesta, “En eso está usted en lo cierto, mi mayor. Mañana nos vamos sobre San Blas porque la cosa es de morir.” Los soldados no entienden la razón por la confianza que muestra el coronel. Cuando se dan cuenta de que el ataque a San Blas era

parte de un plan diseñado por Villa, que resultó en la toma del pueblo, los soldados ponen su confianza en el coronel ya que ven que éste cumple con las órdenes del general. Cuando Zeta intenta consolar a Isabel sobre la muerte de su esposo dice, “No me guarde rencor. Yo no mando. Cumplo órdenes. Y he de cumplirlas sin averiguar su justicia, sin saber de caras sin saber de nombres....No estamos ahora para escuchar palabras. Los que saben decirlas ya luego vendrán. Ahora se trata de saberse morir.” Se puede ver que los soldados como Zeta cambian los ideales de la Revolución por la hombría. Orgullosamente ofrecen sus vidas a una causa desconocida suponiendo que ellos no están en posición de discutir o abogar por la razón por la que pelean. La frase, “Los que saben decirlas ya luego vendrán” muestra que aunque pelean, están conformes con que un superior los mande y les diga la razón por la que deben luchar. El machismo, y el saberse morir, como en *Si Adelita se fuera con otro*, es lo sumamente importante. Incluso más importante que las razones por las que se pelea.

PELICULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 60 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN

La soldadera (1967)

La película de José Bolaños cambia la perspectiva de la Revolución ya que se enfoca mayormente en presentar la cotidianidad de las soldadoras en vez de enfocarse en los soldados y sus batallas. Los recién casados, Lázara y Juan, juntos con sus familias, esperan el tren que los ha de llevar a la ciudad de México. Del tren bajan soldados federales y reúnen a los hombres del pueblo incluyendo a Juan. Lázara lo sigue y los dos acaban en un campamento federal en el cual se encuentran varios soldados que no saben la razón por la que pelean. Tras una batalla repentina, Juan muere en combate y Lázara, sin saber qué hacer, se une al pequeño grupo de revolucionarios encabezados por Nicolás. Nicolás la favorece y ella se acostumbra a atenderlo de la misma manera en que las otras soldaderas atienden a sus soldados. Por lo tanto Nicolás y los otros revolucionarios no saben a qué bando unirse. Después de una plática esperan a ver qué pasará con Villa, Carranza y Zapata antes de decidir con quién se aliarán. Tras un *flashback* vemos que entre las cosas que más quiere Lázara está una casa y ésta era una de las razones por las que ella y Juan se iban a México. Después de tomar un pequeño pueblo, las mujeres saquean las casas para reunir comida y dinero. Al entrar en una casa de lujo, las mujeres comienzan a destruir todas las cosas de valor. Lázara empieza a coleccionar estatuas, sillas, espejos y cajas musicales mientras que las demás mujeres quiebran lo que encuentran. Incluso encuentran un proyector cinematográfico y al caer la noche se juntan a ver una película silente. La novedad es tan impactante que Nicolás

y los demás soldados terminan disparándole a la imagen proyectada cuando no les agrada el desenlace de la película. Con el paso del tiempo Lázara llega a tener una niña de Nicolás y los líderes del pequeño grupo deciden aliarse con Villa y Zapata e intentan entrar a la capital con los otros líderes. Lázara escucha la plática en que deciden unirse a las fuerzas convencionalistas y le pide a Nicolás una casa para poder cuidar a su hija. Él le promete que así será pero muere inmediatamente después en una batalla repentina. Los revolucionarios siguen al tren para llegar a la capital y Lázara se sube al tren sin saber qué la espera.

La película muestra una versión de la Revolución muy particular al mostrar la bola desde la perspectiva de Lázara ya que ella y Juan no son parte de la misma clase social que los soldados de Nicolás. Al unirse a los federales, Juan le pregunta a un soldado sobre la razón por la que pelean los villistas y éste le contesta, “Son villistas y matan a todos. Que por vengar la muerte de un señor Madero. Que’sque les prometió darle las tierras y andan muy enojados.” “¿Y por qué peleamos contra ellos?” le pregunta el joven. “Eso yo no lo sé. Yo siempre he sido soldado del gobierno.” Se puede notar que en Juan, por ser de clase media, y el soldado, por haber tenido trabajo con el gobierno, no existe la misma necesidad de pelear como la hay en los revolucionarios. Al discutir sobre a qué grupo unirse, Nicolás dice, “Zapata y Villa. Pa’ eso nos levantamos en armas.” Cuando Lázara le pregunta a Nicolás por la razón por la que pelea, él le contesta, “Porque, pos si nos morimos de hambre, pos que sea pronto.” Más tarde cuando Lázara le pide una casa en la ciudad para poder vivir con su hija, él le contesta, “Claro que sí. Pa’ eso peleamos.” Las razones por las que pelean son tan

generales que sólo se les identifica con los nombres de los líderes como Villa, Zapata y Carranza. Las razones por las que pelean no están claramente definidas y aunque los hombres pelean en pequeñas batallas, su estrategia a largo plazo es esperar que alguna de las facciones mayores (Villa, Zapata o Carranza) triunfe sobre la otra para unírsele.

La contradicción se forma en la gran pasividad que muestran Lázara y las otras soldaderas. En una escena en que se encuentran las mujeres cocinando para los hombres, le pregunta una soldadera a otra, “¿Y tú por qué peleas?” La otra le contesta, “Porque éstos pelean. Al que a buen árbol se arrima buena sombra le cobija.” En otra escena, una soldadera le cuenta a otra la historia de cómo fue que llegó a ser soldadera. En el relato su esposo le dice que hay que ir a pelear con Madero y ella le pregunta, “¿Por qué he de ir yo también?” Él le contesta, “¿Debo morirme de hambre entonces? ¿Quién me hará las tortillas si no es mi mujer?” De pronto interrumpe otra soldadera que orgullosamente dice que ella fue a pelear con su esposo y que después de veintiún combates él se tuvo que ir sin ella a Ciudad Juárez. Ella se encontró a otro hombre “que ultimadamente está mucho mejor que Filemón.” Las palabras de esta última soldadera llegan a presentarse como una falsa independencia ya que aún tiene que juntarse con un hombre. Todas las representaciones de estas soldaderas llegan a promover el estereotipo de la soldadera abnegada que siempre está dispuesta a confortar y seguir al soldado.

A pesar de la necesidad de seguir a los hombres, el personaje de Lázara es un gran ejemplo de la pasividad que muestran las otras soldaderas. La película emplea una serie de tomas largas en que muestran a Lázara caminando sin rumbo y sin propósito, siguiendo a los caballos o a las otras soldaderas. Su pasividad también es evidente en su

necesidad de unirse con un hombre para poder conseguir una casa. Al andar con la bola, continuamente sufre hambre y cansancio, aun así su sueño es tener una casa que pueda llenar de lujos como los que se roban durante el saqueo. Finalmente, cuando se muere Nicolás, no tiene otra alternativa que seguir a la tropa y cuidar al próximo soldado solitario que encuentre.

La necesidad de pelear en la Revolución se reduce a la necesidad de comer y descansar y aunque esta necesidad impulsa a los personajes, los dos grupos sociales se encuentran estancados en una estructura que no trae resultados revolucionarios. Los hombres pelean en pequeñas escaramuzas sin saber a cuál facción revolucionaria aliarse y las mujeres se juntan a los hombres para servirles en lo que necesiten sin importar del bando.

Caballo prieto azabache (La tumba de Villa) (1968)

La trama de la película de René Cardona se lleva a cabo tras un *flashback* que ocurre mientras el viejo Jesús Aguilar visita la tumba de Pancho Villa. Aunque hay unidad cronológica en la narración, las secuencias aparecen como memorias que van desarrollándose una tras otra a lo largo de los años para relacionar la posesión de un caballo con el personaje de Villa. El *flashback* empieza con la escena en que Aguilar lleva caballos para venderlos a los hacendados antes que empezara la Revolución. Al llegar a la hacienda de Don Agustín, un trabajador le informa que éste ha sido asesinado por un peón porque el hacendado había tenido relaciones sexuales con la hermana del peón. Aguilar se dirige a la choza del peón para calmar su curiosidad y encuentra a la familia del asesino reunida de luto por la muerte de la madre del trabajador. Aguilar les

ofrece dinero para que la entierren y al salirse de la choza se encuentra con el fugitivo. Aguilar se compadece de él y le ofrece su caballo no sin antes decirle su nombre. El peón responde diciendo que se llama Doroteo Arango y que nunca olvidará la ayuda que le ha ofrecido el desconocido. Años después, Aguilar se encuentra en un palenque en que conoce a una cantante de la que se enamora. Ella lo desaira porque Aguilar ha matado un hombre, y no vuelven a verse. El tiempo avanza y, andando en el campo, Jesús logra atrapar y amansar un caballo codiciado por muchos gracias a su gran velocidad y apariencia. Aguilar sigue vendiendo caballos a federales sin preocuparse por la Revolución ya que no tiene interés político. Es por esto que un día es capturado por las fuerzas de Villa y al ser llevado frente al general, se reconocen y se vuelven amigos. Aguilar no se une a la Revolución pero se pone de acuerdo con Villa y promete seguir vendiéndoles caballos a los federales para poder recaudar información sobre el enemigo. En la hacienda que ocupan los federales Jesús se encuentra con la mujer que lo desairó y se enamoran. Ella también es espía de Villa y los dos se casan sin regresar a sus posiciones como espías. Ella se embaraza y él pierde el caballo en una carrera sólo para recuperarlo después al descubrirse que los ganadores habían hecho trampa en la carrera. El tiempo pasa, y al descubrir que Aguilar trabajaba para Villa, el federal que había sido comprador de los caballos, el General Velasco, manda a tres hombres al campamento de Villa para que maten a Aguilar. Los tres hombres son detenidos y frente a Villa declaran que Aguilar era espía para los federales. Villa manda fusilar a Jesús, y éste pide morir montado sobre su caballo. Al estar montado frente a los soldados que habrían de fusilarlo, Aguilar hace correr al animal y logra escaparse del fusilamiento.

Villa y sus hombres lo siguen y hieren al caballo. Viendo el gran sufrimiento de Aguilar tras ver su preciado caballo moribundo, Villa y sus soldados lo dejan libre. El tiempo pasa y de nuevo Jesús se encuentra en Parral con su esposa y su hijo recién nacido. Se les ha hecho tarde para reunirse con Villa y al ir al lugar del encuentro escuchan los tiros que se producen tras la emboscada de Villa. Se acercan al coche agujerado antes de que el *flashback* termine. La última imagen es un *close-up* del viejo Aguilar diciendo, “Presente mi general.”

Jesús Aguilar no tiene alianzas políticas. El hace los encargos de Villa por ser amigo del general. Aún con esto, la película llega a darle gran preferencia a las fuerzas revolucionarias y a la necesidad de pelear. En una escena, el amigo de Aguilar se rehúsa a tomar parte en los negocios de Jesús porque los federales aprovechan de ellos. Le explica a Jesús, “Nosotros somos del pueblo y si Madero se levanta debemos ir con él. Ya estuvo suave que reaccionarios como Agustín Negrete le estén chupando la sangre al pueblo.” En otra escena, un trabajador de Aguilar lo trata de convencer de reunirse a la bola pero Jesús se opone. El trabajador le explica, “La mera verdad, patrón, pues, esa gente como Villa, como Zapata, como Carranza, pos ellos pelean en el favor de los humildes. Yo no entiendo como usted, pues siendo tan hombre, tan cabal, porque es usted derecho patrón, pos no se les une a ellos para pelear a favor de los pobres. Pos séase nosotros mismos, pues, los de abajo.” La revolución se presenta como una causa noble que beneficiará a los desamparados como el Villa pre-revolucionario y su familia, que aunque, “trabajan sol a sol como las bestias,” no tienen dinero para comprar un ataúd para enterrar a sus muertos. Aguilar sigue oponiéndose a la Revolución pero aun

así toma la posición de espía y su información es de gran ayuda para las fuerzas revolucionarias. Al final se puede ver, que aún con la traición de Villa al querer matarlo, por una razón inexplicada, Jesús sigue siendo fiel al general. En las últimas tomas de la película, se muestra un *close-up* de la cara de Aguilar y, dirigiéndose a la cámara, da un saludo militar al decir, “Presente mi general.” La Revolución es claramente favorecida pero, como en las otras películas, este favorecimiento se presenta de manera contradictoria.

Como se puede ver, estos ideales, aunque abogan a favor de la Revolución, se presentan nuevamente de manera diluida. La contradicción está puesta claramente en el personaje de Aguilar, que no quiere pelear, pero está dispuesto a ayudar a Villa, a servir como espía, a nombrar a su hijo Doroteo y después visitarlo en su tumba.

Como ha dicho el trabajador sobre Jesús, una persona “tan hombre, tan cabal,” pertenece en la Revolución. Sin duda Aguilar representa un gran número de cualidades que se asocian con la hombría y el machismo. En una escena inicial se encuentra en un palenque y decide pelear su gallo “Giro” con el gallo “Colorado” del Coyote, un hombre “de cuidado” que “ya debe muchas,” sólo para mostrar su hombría e impresionar a la cantante. El gallo “Giro” gana la pelea y Jesús se acerca al Coyote para decirle en voz alta que “todas las cosas se parecen a su dueño.” La cámara hace un *close-up* de la pata del gallo mientras que Jesús le frota la navaja que lleva atada. La imagen de la pata del gallo es inmediatamente contrapuesta con un *close-up* de las botas y espuelas de Aguilar, que ronda las calles de noche buscando al Coyote. El Coyote aparece vestido de rojo como su gallo y los dos pelean con navajas hasta que Jesús lo mata.

Otra manera en la que Aguilar muestra su hombría es a través de su caballo. Al verlo suelto en el campo, su amigo le dice, “Ese caballo es muy matrero, Jesús. Nadie lo agarra.” Jesús responde, “Ese caballo tiene que ser mío.” Logra capturarlo y domarlo y más tarde compite con él como había competido con su gallo. Otra muestra del machismo del protagonista se presenta en la manera en que llega a conquistar a su esposa Genoveva. A ella no le simpatizan los avances de Jesús hasta que él la arrincona una noche y forzosamente le da un beso. Ella le da una bofetada y le dice, “¡Abusivo! Pórtese como los hombres.” Él le contesta, “¡Pos eso estoy haciendo!” Aguilar le da otro beso forzado antes de seguir en su camino. La próxima escena los muestra a los dos enamorados junto a un lago.

La contradicción revolucionaria/conservadora se presenta claramente en el personaje de Jesús Aguilar. Aunque la revolución beneficiaría a los pobres como Jesús y aunque es amigo de Pancho Villa, la hombría del personaje le permite negarse a pelear o a participar en la guerra sin tener que defender su hombría. Como se ha visto antes, la hombría le da el poder de pensarse superior a sus problemas sin tener que tomar acción particular.

PELÍCULAS MEXICANAS DE LOS AÑOS 70 CON TEMÁTICA DE LA REVOLUCIÓN

Reed, México insurgente (1973)

La película de Paul Leduc muestra las anécdotas del periodista americano John Reed en su viaje a México entre 1913 y 1914. Durante la primera parte de la película, Reed se reúne con las tropas del General Urbina para acompañarlas a la batalla de Torreón. Se hace amigo de algunos de los soldados y llega a interesarse en las diferentes perspectivas y razones por las que pelean los soldados. Durante una fiesta el periodista reconoce que tiene miedo de pelear por sus ideales y admira a los revolucionarios aunque algunos de ellos desconfían de él por creer que es huertista ya que no pelea durante los combates. Durante una batalla en La Cadena, los soldados son desplegados y derrotados. Los sobrevivientes se reúnen más tarde en una hacienda pero Reed decide no acompañarlos y regresa a Chihuahua. La segunda parte muestra la entrevista que tiene Reed con Carranza y la desagradable y fría impresión que el primer jefe deja en él. Después de esta entrevista se reúne con Villa y sus soldados en Chihuahua. Villa platica agradablemente con Reed. Cuando el tren de Villa llega a los fines del carril, Reed se baja a platicar con otros periodistas que como él, reportan los acontecimientos sin pelear. Reed les pregunta si tal vez no se debe ser más activo en el movimiento y los otros periodistas se oponen ya que dejarían de ser objetivos. Mientras platica con ellos, los periodistas le hacen saber que los Estados Unidos tienen planeado invadir a México con el pretexto de derrocar al usurpador, Huerta. Después de la toma de Gómez Palacio, los revolucionarios entran al pueblo a saquear las tiendas. Reed entra con ellos y al ver a los

revolucionarios pasar, cubre su mano con un pedazo de tela y quiebra la ventana de una tienda. Tras una voz en off y un *tracking shot* que muestra el campo mexicano, se hace saber que Reed murió en la Unión Soviética seis años después y se mencionan sus publicaciones.

Tras la perspectiva de Reed se puede apreciar un gran favorecimiento a la necesidad de pelear con esperanzas de crear un mejor futuro para las siguientes generaciones. En una escena un maestro que se ha unido a las fuerzas revolucionarias habla con otros voluntarios sobre la necesidad ser dueños de sus propias tierras. El maestro habla concretamente, explicando que la educación de los ciudadanos no ha podido ser elevada ya que viven en tierras privadas en las que el gobierno no los puede asistir. Reed le pregunta si habrá tierras para todos y el maestro no cree que sea posible. “Sé que las revoluciones son ingratas,” le contesta el maestro, “yo he peleado durante tres años. En la última revolución el señor Madero nos invitó a la capital a sus soldados. Nos dio ropas, alimentos; corridas de toros. Volvimos a nuestros hogares y encontramos con que los mismos tenían el poder.” Reed le pregunta por qué pelea y el maestro contesta, “En Guadalajara tenemos un refrán. ‘No te metas a redentor porque sales crucificado.’ Pero supongo que alguien tiene que ser el que cargue con la cruz.” El maestro muestra que hay una gran necesidad de pelear aún sabiendo que tal vez sea una imposibilidad llegar a tener resultados positivos.

Al escuchar las razones de los soldados se puede ver que hay una gran necesidad de tener un gobierno democrático, entre otras cosas. Al prepararse para la batalla de La Cadena, Reed pide permiso para ir a pelear. Los otros soldados no lo dejan ya que

tienen miedo de que estorbe o salga herido. Más tarde en la escena en que platica con los otros periodistas, Reed se da cuenta que quiere ser más que un espectador. El rompimiento de la ventana en Gómez Palacio es una escena clave en la política de Reed y de la película. La cámara se encuentra dentro de la tienda y mira hacia afuera donde la figura de Reed quebrando el vidrio es suspendida tras un *freeze frame*. Esta suspensión de la acción hace del acto una exclamación que invita al espectador a reflexionar sobre la necesidad de no ser un simple espectador como lo había sido Reed antes de la Revolución. Es con este rompimiento que Reed se presenta como cómplice de los revolucionarios y marca el camino que seguirá el nuevo revolucionario.

Esta representación de Reed y su necesidad de pelear es transferida al espectador con los mismos efectos que las demás películas aquí referidas han hecho. Promueve la necesidad de una revolución mientras muestra una gran pasividad. La contradicción se muestra al contrastar la perspectiva de Reed con las de los otros personajes. En la escena en que Reed conoce a los que llegarán a ser sus amigos por primera vez, la película muestra que los ideales de los hombres son igualmente ambiguos como lo han sido los de los personajes de otras películas. Reed les explica a los soldados que viene a reportar sobre los que pelean y sus razones por pelear. Un soldado le responde, “¿Por qué estamos peleando? Pos por la libertad. Eso todos lo saben.” “¿Y qué es la libertad?” les pregunta Reed. Otro soldado le contesta, “La libertad es hacer lo que yo quiera cuando quiera.” “¿Y si eso perjudica a alguien?” Le pregunta Reed. “¡Pues allá el!” le contesta el soldado. “¿Y si la libertad de alguien lo perjudica a usted?” vuelve a preguntar Reed. “Pues me lo quiebro,” contesta el soldado con una sonrisa. Otro soldado se incluye en la

conversación y le dice a Reed, “Aquí las tierras antes eran de los ricos. Ahora son nuestras. Cuando ganemos esta revolución, vamos a tener un gobierno de hombres, no de ricos.” El soldado que había dicho que peleaba por la libertad entonces dice, “Sí. Estamos tratando de recuperar la presidencia para Don Francisco I. Madero, que en paz descanse.” Las contradicciones se presentan claramente gracias a la facilidad con la generalización de ideologías. La necesidad que tiene Reed de pelear se muestra como otro ideal ambiguo entre muchos.

El machismo también se presenta en esta película como una parte del hombre revolucionario. Cuando Reed se presenta con los soldados en esta misma escena, éstos le hacen beber sotol de una botella. Reed admite que le gusta y otro soldado le dice que se la debe acabar. Reed, para mostrar su hombría se toma el resto entero sin bajar la botella. Después de hacerlo, un soldado lo invita a cantar una canción y otro soldado le pide que cante una canción huertista diciendo, “No se haga. Usted es huertista. ¿Cree que no se le nota?” Otro soldado lo interrumpe diciendo, “No seas buey tú Julián, hombre. ¿A poco crees que un huertista se va a beber una botella de sotol de un solo trago?” La pregunta respalda la idea de que los revolucionarios son más hombres que los federales. En el momento en que los revolucionarios le explican a Reed sobre las razones por las que pelean se puede recordar el diálogo citado arriba en que un soldado dice, “Aquí las tierras antes eran de los ricos. Ahora son nuestras. Cuando ganemos esta revolución, vamos a tener un gobierno de hombres, no de ricos.” Como se puede ver, los ricos, como los federales, no se incluyen en la categoría de hombres. Los que pelean a favor de la Revolución son los hombres.

La inutilidad de esta hombría se puede ver si se toman en cuenta las respuestas que recibe Reed al preguntarle a los hombres, “¿Y si los Estados Unidos invadiera México?” El primero responde, “No *míster* a los Estados Unidos los chingamos fácil.” “Nomás se pongan. Gringo coyones,” dice otro, “les quemamos su capital...Dígales a sus paisanos que se anden con cuidado, *míster*. Más les vale.” Muestran su hombría para defenderse de la posibilidad de que podrían ser invadidos. Como se puede ver en el fin de la película, los Estados Unidos invade Veracruz sin que los revolucionarios puedan hacer nada en su contra.

La película muestra las necesidades de una revolución pero al notar las razones variadas y generalizadas que se mezclan con un machismo inútil, la Revolución llega a parecer una solución inefectiva. Si se vuelven a analizar las palabras del Maestro, que esperaba que sus hijos y los hijos de sus hijos fueran dueños de sus propias tierras, se puede notar que la frase es dirigida al tiempo presente haciéndole pensar al espectador si la Revolución fue una solución eficaz.

CONCLUSIÓN

Empleando las ideas de O'Malley se ha podido demostrar que un gran número de películas sobre la revolución son caracterizadas por contradicciones en que se respaldan y promueven ideas conservadoras en un contexto en el cual se celebra el momento revolucionario. El machismo que se muestra comúnmente en estas películas tiene la misma función que las películas en sí. Tras la expresión de hombría los personajes proponen ser superiores a los sistemas opresivos cuando en realidad ésta se muestra como una expresión realmente pasiva ya que no tiene el poder de mejorar al personaje. Se puede ver que el machismo y la valentía que muestran los Leones de San Pablo en combinación con la lealtad a Pancho Villa que se puede apreciar en *El tesoro de Pancho Villa* siguen siendo temas principales en *Los de abajo*, *Si Adelita se fuera con otro*, *Así era Pancho Villa*, *La Cucaracha*, *Caballo prieto azabache (la tumba de Pancho Villa)* y en *Reed, México insurgente*. Lo mismo se puede decir del favorecimiento a las estructuras patriarcales y jerárquicas que se muestran primero en *El compadre Mendoza* y *EL tesoro de Pancho Villa* y que se repiten en las otras películas que se han analizado. Como se ha visto, estas estructuras se muestran firmemente conservadoras y quedan en contraste con las razones por las que peleaban los rebeldes. Como ya ha sintetizado Buchenau, estas razones eran múltiples y variadas pero específicas durante las diferentes fases del movimiento armado. Las películas hacen grandes generalizaciones de los motivos dándoles así menos importancia.

Es importante notar que estas características se muestran a lo largo de cinco décadas y es necesario formar una conclusión sobre las posibles razones por las que esta

contradicción existe en tantas películas. Stephen R. Niblo ha escrito sobre el gran poder del estado en la manipulación, distribución y producción de películas en su libro *Mexico in the 1940s: Modernity, Politics, and Corruption*:

Then, in 1942, the government established the Banco Cinematografico with its foundation capital coming from the Banco Nacional de Mexico under Luis Legorreta. Under a financial reorganization in 1947, Nacional Financiera also financed Films through this channel, but it was clear that the Mexican establishment – a combination of big Business and the government –would control the purse strings of the industry and keep critical voices out of the new media. (52)

Esta teoría de la intervención completa del gobierno en el cine para mostrar aspectos positivos sin presentar crítica negativa está en línea con la opinión de O'Malley en cuanto a la representación positiva de la revolución. Es claro que las películas no intentan dar una representación fidedigna a los hechos históricos y aunque se han empleado las ideas de O'Malley en el análisis de la representación de la revolución, no se puede apuntar solamente al gobierno como la razón por la que estas representaciones contradictorias se presentan en el cine. Es por este motivo que Samuel Brunk critica a O'Malley en su libro *The Posthumous Career of Emiliano Zapata*: “Though she is correct that those at the top of the postrevolutionary heap sought to manipulate symbols to their own advantage, without an examination of the rest of Mexican society she has only part of the picture” (13). La influencia del gobierno es solo una de las razones por las que estas representaciones contradictorias se forman.

Julia Tuñón coincide con esto en su ensayo, “From Film Image to History: the Lighting-up of Golden-Age Cinema in Mexico:”

The Mexican cinema does not transmit a unique image to a unique audience, but rather numerous images to numerous audiences. It is nevertheless evident that certain discourses are recurrent...The coincidence is remarkable: the reels establish a dialogue on the basis of a coherent set of values from one film to the other and with regard to society, which is even more surprising insofar as no official code exists that governs the films’ content in any retail. There is hence reason to assume that the ideas being shared are those of the epoch. (85)

Para los años 30 la popularidad de personajes como Villa y Zapata ya los había convertido en figuras míticas y heroicas gracias a movimientos artísticos como los corridos y el muralismo. Es posible que gracias a esta popularidad, combinada con el agresivo plan de educación de la administración de Miguel Alemán, las contradicciones se volvieron costumbres nacionales que aludían a promesas que podrían ser cumplidas mientras que el Partido Revolucionario Institucional continuaba en el poder.

En un estudio como éste, cuyos textos abarcan un período de tiempo tan largo es de gran importancia poder investigar otros aspectos sociales y económicos para poder tener una mejor explicación, no solo de cómo se crean estas películas contradictorias, sino las razones por las que estas se muestran repetidamente y las razones por las que estas son aceptadas por el público. Por último es necesario reconocer las palabras de Robert Rosenstone en su libro *History on Film/Film on History*:

Rather than focus on how film gets the past wrong, or theorize about what film should do to or for the past, or how it *should* construct history, we had better first study the way in which historical film makers have actually been working for the last century. Such an approach will help us to understand what is possible on the screen, given the constraints under which motion pictures function –not just those of the medium itself, but those of the economic, political, and social milieu in which such films are made. (36)

En el futuro será necesario explorar el contexto en el cual se producen estas películas para poder tener un mejor entendimiento de cómo las películas hechas en México pueden llegar a presentar no sólo los momentos históricos que se presentan en las narrativas sino también los momentos históricos, políticos y sociales en el cual estas son producidas. Una manera útil de continuar este estudio será siguiendo el mismo proceso que ha seguido Jesús Maroto de las Heras en su libro *La guerra de la independencia en el cine y la televisión*. El estudio de Maroto de las Heras incluye información biográfica sobre el director de cada película junto con información sobre la producción y recepción. Al hacer esto se podrá obtener una mejor idea de cómo se crean estas contradicciones y cómo continúa su aceptación.

OBRAS CITADAS

- Así era Pancho Villa*. Dir. Ismael Rodríguez. Perf. Pedro Armendáriz; Carlos L. Moctezuma. 1957. Videocassette. Mexicinema Video, 1999.
- Brunk, Samuel. *The Posthumous Career of Emiliano Zapata: Myth, Memory, and Mexico's Twentieth Century*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Buchenau, Jürgen. *Mexican Mosaic: A Brief History of Mexico*. Wheeling, Illinois: Harlan Davidson, Inc., 2008.
- Burgoyne, Robert. "Prosthetic Memory/ Traumatic Memory: *Forest Gump* (1994)." Hughes-Warrington. 137-142.
- Caballo prieto azabache (la tumba de Villa)*. Dir. René Cardona. Perf. Antonio Aguilar. 1968. DVD. Vanguard Latino, 2004.
- El compadre Mendoza*. Dir. Fernando de Fuentes. Perf. Alfredo del Diestro and Frausto Antonio. 1934. DVD. Cinemateca, 2006.
- El tesoro de Pancho Villa*. Dir. Arcady Boytler. Perf. Antonio Frausto. 1935. Videocassette. Laguna Films, 2001.
- Flor Silvestre*. Dir. Emilio Fernández. Perf. Pedro Armendáriz and Dolores del Río. 1943. DVD. Lionsgate, 2008.
- Hughes-Warrington, Marnie. *The History on Film Reader*. London: Routledge, 2009.
- La Cucaracha*. Dir. Ismael Rodríguez. Perf. María Félix, Dolores del Río and Emilio Farnández. 1959. Videocassette. VideoVisa, 1997.
- La soldadera*. Dir. José Bolaños. Perf. Silvia Pinal. 1967. DVD. Excalibur Media, 2004.

- Landsberg, Alison. "Memory, Empathy, and the Politics of Identification." *International Journal of Politics, Culture, and Society* 22.2 (2009): 221-229.
- Los de abajo*. Dir. Chano Urueta. Perf. Miguel Angel Ferriz. 1940. DVD. Excalibur Media, 2005.
- Meyer, Micheal C and William H. Beezley. *The Oxford History of Mexico*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Niblo, Stephen R. *Mexico in the 1940s: Modernity, Politics, and Corruption*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources, 1999.
- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. London: Routledge, 2005.
- O'Malley, Ilene V. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood Press, 1986.
- Pick, Zuzana M. *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- Raack, R.C. "Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians." *Journal of Contemporary History* 18.3 (1983): 411-438.
- Raat, William D. and William H. Beezley. *Twentieth-Century Mexico*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- Reed, México insurgente*. Dir. Paul Leduc. Perf. Claudio Obregón. 1973. Videocassette. Meridian Video, 1995.
- Rosenstone, Robert. "History in Images/ History in Words." Hughes-Warrington. 30-41. ---, ed. *Revisioning History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

Si Adelita se fuera con otro. Dir. Chano Urueta. Perf. Jorge Negrete and Gloria Marín.

1948. DVD. Laguna Films, 2004.

Sorlin, Pierre. "The Film in History." Hughes-Warrington. 15-16.

Tuñón, Julia. "From Film Image to History: the Lighting-up of Golden-Age Cinema in Mexico." *Diogenes* 42.167 (1994): 77-94.

Vámonos con Pancho Villa. Dir. Antonio de Fuentes. Perf. Antonio Frausto and Domingo Soler. 1936. DVD. Cinemateca, 2006.

VITA

Alex Steve Garza received his Bachelor of Arts degree in Spanish from Texas A&M University in 2008. He entered the Hispanic Studies program at Texas A&M University in August 2008 and received his Master of Arts degree in August 2010. His research interests include literature, film, and culture.

Mr. Garza may be reached at the Department of Hispanic Studies, c/o Dr. Richard Curry, Texas A&M University, College Station, TX 77843-4238 mail stop 4238.